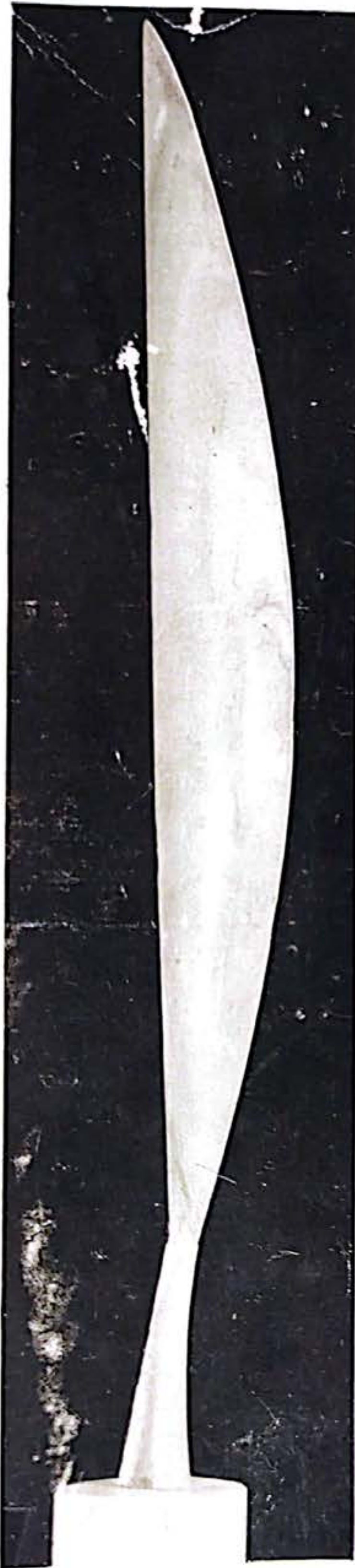
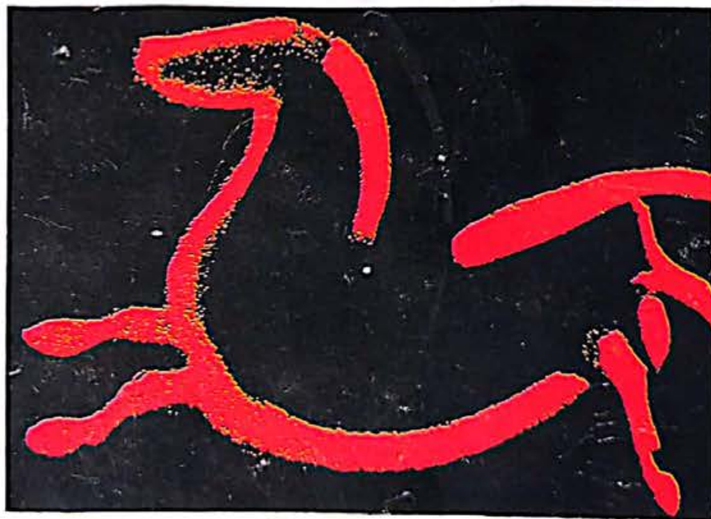
RENÉ HUYGHE







puterea imaginii

RENÉ HUYGHE

PUTEREA IMAGINII

Traducere de MIHAI ELIN
Prefața de LUDWIG GRÜNBERG



EDITURA MERIDIANE
București, 1971

RENÉ HUYGHE ȘI PERMANENȚA ARTEI

Scopul artei este de a deștepta și înviora sentimentele somnolente, de a forma un gust estetic receptiv la tot ce este nobil, etern și adevărat în spiritul uman, de a contribui la purificarea pasiunilor și perfecționarea morală, de a face imaginația să zburde în voie în jocurile ei gratuite și să se îmbete de farmecul seducător al unor intuiții și senzații încîntătoare. Acest vibrant elogiu al virtuților artei îi aparține lui Hegel. Dar imnul pe care Hegel l-a închinat artei a fost un imn funebru. Căci, paradoxal, în cele din urmă, el pare a închide arta într-un sarcofag, cu epitaful scris de filozofia sa. «Arta — conchide Hegel — este și rămîne pentru noi, în privința celei mai înalte destinații a sa, ceva ce aparține trecutului» proclamînd, semimetaforic și semiprogramatic, moartea artei.

Tulburătoarea lucrare a lui René Huyghe *Puterea imaginii* ne oferă adevăratul corectiv al inadvertențelor construcției hegeliene. Este o continuare, dar și o replică. Este o reabilitare a imaginii. Un refuz de a admite capitularea imaginii în fața pretențiilor imperialiste ale conceptului. O riguroasă demonstrație și o caldă pledoarie în favoarea *permanenței artei*.

Cuprinzînd, într-o formă prelucrată, un ciclu de conferințe prezentate la televiziunea din Montréal, *Puterea imaginii* sintetizează de fapt experiența îndelungată a omului

care a avut timp de trei decenii responsabilitatea conservării picturilor din muzeul «Louvre» cu reflecțiile metodice ale profesorului de psihologia artelor plastice și ale autorului unor lucrări de notorietate cum sînt *Dialogul cu vizibilul*, *Arta și sufletul* sau *Arta și omul*. Dar poate nicăieri ca în *Puterea imaginii* nu a reușit René Huyghe să surprindă mai adecvat și mai percutant în ce constă acel *je ne sais quoi* al artei, despre care vorbea cu aproape trei secole în urmă eseistul Pierre Bouhours.

Aparent, lucrarea (în pofida subtitlului: bilanț al unei psihologii a artei) este la antipodul unei cărți docte care își propune să avanseze o teorie explicativă. De altfel, ea se sprijină pe o bogată și evocatoare ilustrare și este construită strict pe examinarea și analiza operelor plastice. Și, totuși, regăsim în cartea lui Huyghe, precis conturate, jaloanele unei riguroase și nuanțate teorii a imaginilor plastice.

Punctul de plecare al autorului îl constituie constatarea că trăim în plină perioadă de vogă obsedantă a imaginii, de ofensivă a vizualului (sub forma cinematografului, televiziunii, expozițiilor de pictură și grafică, sculptură, afișelor, fotografiilor, reclamelor etc.), că a crescut ponderea vizualității pe coordonatele spiritului modern, tot mai sensibil la perceperea formelor. Civilizația contemporană — remarcă Huyghe — este mai puțin o «civilizație a cărții» și mai mult o «civilizație a imaginii». Proliferarea imaginilor implică, incontestabil, prin dispariția distanțării între semnificantul vizual și semnificat, a discursivității, riscul subminării intelectului reflexiv și al paralizării capacității omului de a alege, de a reacționa activ, de a interpreta, precipitînd tendința nefastă spre pasivitate. Este riscul transformării omului într-un fel de «cibernantrop», cu un comportament teleghidat de imagini, în care ochiul superficial recunoaște doar similitudini cu realități uzuale și se amuză sau emoționează cu jocul reproducerilor, fără a mai parcurge anevoiosul drum reflexiv pentru degajarea sensului și aprecierea valorilor. Dar, așa cum demonstrează Huyghe, imaginea este un fel de sabie cu două tăișuri. Imaginea poate să adoarmă dar să și trezească marile disponibilități ale omului. Puterile ei sînt nu numai distructive, ci și constructive. Efectele nocive ale imaginii, așa cum este utilizată de publicitate sau de producțiile culturale standar-

dizate, pot fi contracarate tot de imagine. Dar cu o condiție: să fie imagini realmente *artistice!* În cadrul operelor plastice dovedește convingător Huyghe, imaginea își reliefează tocmai aceste puteri constructive. Aici imaginea este semn figurativ care activează conștiința subiectului. Aici semnificantul este metaforă plastică și deschide privitorului căi spre o asociere activă a unor elemente provenite din sfera realului, perceputului, imaginarului și experienței trăite, asociere care este străbătută inevitabil de un curent discursiv și implică necesarmente degajarea activă de către spectator a unui sens determinat din polivalența de sensuri inerentă imaginii, constituit la confluența unor date structurale obiective și a valorilor pe care le promovează o comunitate umană într-un anume context istoric și socio-cultural. «Imaginea în artă — scrie Huyghe —, departe de a facilita acceptarea pasivă, biciuiește, exaltă conștiința pe care omul o poate avea asupra propriilor puteri», căci «arta sporește dominația omului asupra naturii ca și asupra lui însuși».

Iată de ce, dacă Hegel considera că virtuțile formative ale imaginii artistice sînt epuizate, Huyghe constată că ea — nefiind o dublură sau un substituent al conceptului — îndeplinește azi o funcție formativă esențială. Oferind un univers de semne susceptibile de o lectură activă și semnificativă, artele plastice ridică *prin imagini* un baraj în calea mecanizării, standardizării și pasivității, într-o epocă de ofensivă a vizualului, plasîndu-se pe același teren spre a-i contracara efectele distructive. Realitatea pe care o construiește artistul, cu coerența inerentă ei, aruncă o punte peste abisuri, corelează universul obiectiv cu cel subiectiv, permite — la tensiunea incandescentă a emoției estetice — o lucidă «comprehensiune a destinului uman», fiind concomitent o sursă de echilibrare și o sursă de autodepășire a omului, în unitatea facultăților sale afective, de sensibilitate, raționale, volitionale și de acțiune. Arta este o permanență umană.

Ideea de bază a lucrării *Puterea imaginii*, sugestiv redată prin motto-ul care o însoțește, aparținînd lui Leonardo da Vinci, poate fi susținută printr-un comentariu la *Paradisul* lui Hieronymus Bosch, una din cele mai impresionante picturi aflate la Palatul Dogilor din Veneția. Imaginea

artistică este o revelatoare mărturie psihologică. Tema biblică constituie un simplu pretext, căci paradisului celest îi este substituit de fapt paradisul terestru, acela în care s-a comis păcatul originar: cunoașterea. Omul caută să scape demonului, cu privirea plină de speranță îndreptată spre un interminabil tunel, unde lumina strălucitoare este ca un miraj ce atrage irezistibil dar spre care trebuie străbătut spinosul și tenebrosul drum al înțelegerii. Simbolul fantastic al sferei transparente este asociat cu cel al focului care — într-o percutantă interpretare a filozofului Gaston Bachelard — sugerează dorința de schimbare, de autodepășire și este totodată principiul unei ambiguități esențiale. Pictura ne apare aci în toată grandoarea ei, ca aptă să descindă în străfundurile subiectivității umane și să exprime ceea ce este inexprimabil. Ea pătrunde în tenebrele subconștientului pentru a ne înălța în zonele purificatoare ale marilor valori morale. Iar imaginea ne apare nu ca o dublură sau un substituent al unui concept. Ea ne comunică ceea ce nu s-ar putea comunica prin alte mijloace și s-ar pierde iremediabil. Forțele imaginii vizuale îi sînt conferite de faptul că ea constituie un limbaj autonom. Cel mai răspîndit, dar probabil încă cel mai puțin cunoscut. Mai cunoscut însă după citirea cărții lui Huyghe, care ne învață cum să privim, cum să pătrundem sensul unui tablou, cum să-i descifrăm activ mesajul, cum să fim beneficiari ai forței umanizatoare și socializatoare a imaginii artistice.

Pictura nu este nici imitație sau fotografiere a realității, nici o difuză proiectare a unor stări psihologice. Ea pune întotdeauna în joc, într-o imperceptibilă osmoză, trei parteneri. Primul este *natura*, care furnizează materialele de construcție, sursele informative și emoțiile artistice. Al doilea îl reprezintă *mijloacele de execuție*, de pildă linii și culori, asamblate într-o ordine determinată. Al treilea este *artistul* însuși, care selectează și corelează mijloacele pentru a obține din «cariera» naturii pietrele de care are nevoie pentru a comunica un mesaj de sensibilitate, afectivitate și gîndire, o reacție umană, pentru a propune o valoare. Căci artistul, cum spunea sugestiv Chardin, chiar dacă se servește de culori sau de linii, pictează cu sentimentul. Chiar dacă uneori, în istoria picturii, s-a pus accent pe imitarea naturii (în verism), pe aspectul plastic al operei

(ajungîndu-se la o apoteoză a liniei, cu Ingres) sau pe proiectarea plastică a unei stări psihologice (la Van Gogh sau Gauguin), nu există pictură în afara unui concert la care concură cei trei parteneri. «Arta — scrie Huyghe — se prezintă ca o divinitate cu o triplă înfățișare, în care se reflectă pe rînd realitatea exterioară, creația plastică, realitatea interioară», justificînd spiritul novator dar totodată demistificînd «pretențiile excesive» ale artei abstracte. Orice artist autentic construiește o imagine coordonînd diferitele mijloace de care dispune (desen, formă, lumină, culoare, temă etc.), dar *compoziția plastică* — cea care asigură coerența internă și inteligibilitatea imaginii — este întotdeauna subordonată *expresiei* unui mesaj emoțional, a unei reacții umane complexe în fața spectacolului lumii. Astfel, tocmai printr-o competentă și subtilă analiză a compozițiilor plastice, de la Giorgione la Rembrandt și de la romantismul lui Delacroix la fauvism și cubism, «compoziția — cum remarcă Huyghe — ne-a dus, în mod irezistibil prin logica sa profundă, pînă la această nouă etapă, în care arta apare înainte de toate ca un mijloc de expresie a omului». Picturile nu redau ceva existent, ci fac apel la elemente plastice din viața de toate zilele (arbori, flori, coloane, mobilier, obiecte de uz casnic, chipuri umane) sau la altele construite convențional de artist (care nu mai au corespondent empiric nemijlocit), pentru a exprima, cu fine nuanțe și cu pluralitatea de sensuri inerentă imaginii, reacții sufletești caracteristice. În acest mod, prin rezultatul activității sale creatoare, artistul «revelează și comunică adevărul său cel mai intim; el tinde să-l substituie aceluia al spectatorului, în măsura în care acesta se va lăsa absorbit de contemplarea operei». Dincolo de încîntarea ochiului, prin asamblarea repertoriului de semne utilizate, imaginile plastice reprezintă un limbaj care comunică vibrant un mesaj uman. Și marea problemă care se pune pentru fiecare privitor al unui tablou este aceea de a descifra acest limbaj specific, de a trece activ de la semnele perceptibile la sensul profund, de a ajunge la ceea ce Huyghe numește «o lectură a omului».

Și, o dată cu aceasta, ajungem la întrebarea decisivă: în ce cadru teoretic se poate elabora o metodă adecvată de lectură a imaginilor plastice, aptă să asigure trecerea de

la vederea unui tablou la înțelegerea lui și traducerea activă a informației codificate la nivelul percepției ca act exclusiv individual într-un limbaj intersubiectiv? Lucrarea lui Huyghe, care ambiționează să sprijine această metodă de lectură în mod preferențial pe achizițiile *psihologiei artei*, are de fapt . . . defectele calităților ei. Căci el nu analizează, ca Francastel de pildă, structura unei opere ci doar detalii semnificative și expresive. Sensibil la faptul că emoția artistică nu este o satisfacție pur rațională, el recurge — mai ales în capitolul despre «vocabularul sufletului», — la explicații de tipul *obscurum per obscurius*, abandonînd tentativa de a raționaliza sensul și condiționările ei structurale. El nu acordă atenția cuvenită contextului social în care obiectul de civilizație pe care îl constituie imaginea cu două dimensiuni se elaborează și apoi semnifică. El nu mai raportează opera concomitent față de creator și față de public și nu încadrează finele disocieri psihologice într-o amplă perspectivă sociologică. Căci, dacă Delacroix afirmă că «pictura este un pod aruncat între suflete» iar Chagall că «pictura . . . este înainte de toate o stare sufletească», analiza științifică, sociologică, psihologică, estetică și istorico-critică a artei are posibilitatea să ne spună mai mult. Printre alții, Francastel a probat-o. Aceste considerente nu contestă sporul efectiv de cunoaștere pe care-l aduce cartea academicianului francez, ci doar îi circumscrie limitele. În limitele date, ne este înfățișată o revelatoare psihologie a creației plastice, se explorează cu fine disocieri psihologia umană plecînd de la virtuțile imaginilor plastice de a exprima stări de spirit tipice, reacții umane complexe în fața problemelor epocii și legături intime între eul creatorului și universul social pe care-l exprimă.

Marele merit al lui Huyghe este de a fi relevat că «nu e posibil să descifrezi opera de artă și conținutul uman cu care a încărcat-o artistul decît dacă se descoperă lectura complexă pe care o oferă orice imagine». Pictura nu ne spune în alt mod ceva ce putem cunoaște oricum pe alte căi ci ne transmite ceva nou din momentul în care i-am pătruns ritmul interior și am trecut de la semne la compoziție și de la compoziție la expresie. Semnele artistice sînt sintagme care își trimit reflexele reciproce și posedă, în intenționalitatea lor tranzitivă și reflexivă, caracterul de

continuitate, care exprimă mai adecvat decît semnele lingvistice discontinue opţiunile şi credinţele noastre ale căror nuanţe sînt mai greu exprimabile conceptual, viaţa noastră intimă prin excelenţă continuă. În opera plastică, desenul, culoarea, forma, lumina, organizarea spaţiului figurativ, toate acestea nu sînt decît puncte de sprijin pentru exprimarea unui sentiment, pentru comunicarea unor reacţii psihologice traductibile, dar inexprimabile conceptual. Din această perspectivă, Huyghe analizează magistral sensul psihologic al operei unui «pictor al pămîntului» (Poussin), unui «pictor al apei» (Corot) şi unui «pictor al focului» (Van Gogh), compară tandreţea delicată a lui Van Dyck cu pasiunea ardentă a lui Rembrandt, dezvăluie valorile expresive ale universului plastic al unor artişti care au ales anotimpul şi chiar orele cele mai propice dominantelor psihologice: dimineaţa la Botticelli, amiaza la Rubens, seara la Tiţian, noaptea la Leonardo da Vinci. Autorul *Puterii imaginii* depăşeşte, de fapt, în analiza concretă a operelor cadrele psihologismului doctrinal. Criticînd exagerările freudiste, el dovedeşte prin studiul minuţios al unui Goya, Vermeer sau Bosch că pictura a ştiut să coboare în tenebrele vieţii psihologice a omului, dar prin marile ei opere a refuzat să se cantoneze acolo, a făcut întotdeauna calea întoarsă «de la obscuritatea abisală spre claritatea intelectuală», exprimînd ceea ce părea inexprimabil, făcînd vizibil ceea ce părea invizibil, comunicînd ceea ce părea incomunicabil, coborînd spre zonele întunecate ale psihologiei umane pentru a determina o mişcare ascensională a spiritului spre lumina resorturilor raţionale şi moral-spirituale ale comportamentului uman. Astfel, scrie Huyghe, recurgînd la puterile imaginilor şi la şocul imprecis dar penetrant pe care acestea îl exercită asupra sensibilităţii noastre, «arta se afirmă ca un limbaj care, deosebindu-se profund de cel al cuvintelor şi ideilor, permite să se exprime mai ales zonele vieţii interioare care, fără ea, ar risca să rămînă necunoscute». Ea permite nu numai trecerea de la subconştient la conştient, ci chiar la «supraconştient», o transcendere « a limitelor individuale şi personale» prin care omul să-şi regăsească esenţa sa cea mai profundă. Dacă conferim transcendenţei un sens laic, desemnînd faptul că prin artă omul creează o supranatură (nu supra-

naturală!), adică un univers de bunuri culturale care, create de om, la rîndul lor îl creează pe om, îi oferă noi idealuri și noi mobiluri, îi permit să se armonizeze și să se socializeze, depășindu-și tot mai mult condiția sa naturală și înălțîndu-se în sfera frumosului, a binelui, a adevărului, nu putem să nu subscriem la această pertinentă și revelatoare observație aparținînd unui om care este nu numai un fin psiholog, dar și un erudit istoric al artei.

Pentru René Huyghe, între psihologia artei și istoria artei există un raport de interdependență și de complementaritate: istoria artei oferă o sursă informativă de neînlocuit pentru analiza psihologică iar aceasta permite surprinderea unor corelații și tipologii în tumultul istoric. Secțiunea a III-a a *Puterii imaginii* este, din acest punct de vedere, extrem de semnificativă. Pentru a descifra reacțiile psihologice complexe pe care le exprimă imaginea plastică, opera este corelată de autorul francez cu personalitatea ireductibilă a creatorului, dar acesta este «definit în timp, spațiu și societate». «O civilizație — scrie Huyghe — găsește în artă mijlocul de a se defini.» Ceea ce comunică o pictură reprezintă, într-o manieră transfigurată care poartă puternic amprenta personalității creatorului, un mesaj al unei epoci, al unei țări, al unui mediu cultural, al unui grup social. Și, mai ales, al unei orînduiri sociale, am adăuga noi.

Aici, în secțiunea istorică, apare explicit și acea perspectivă sociologică a cărei lipsă am resimțit-o în secțiunea anterioară. Prin aceasta forța explicativă a lucrării crește considerabil. Fiecare epocă istorică și fiecare mod distinct de organizare socială «implică un „spirit" diferit și distinct; arta este materializarea ei vizibilă...» Caracterul dominant al conturului în arta paleoliticului, trecerea la un spațiu figurativ organizat în neolitic, inovarea semnelor plastice în perioada Renașterii, trecerea de la clasicismul lui Ingres la romantismul lui Delacroix și chiar aspirația spre geometrizare și spre un acord savant de tonuri ale cubismului, expresionismului sau artei abstracte, apar acum într-o lumină nouă. Aceeași catedrală din Chartres ne apare alta prin rigoarea și puritatea lui Corot, prin neliniștea dramatică a lui Utrillo sau prin lirismul nostalgic al lui Soutine nu numai pentru că se proiectează temperamente diferite ci și

criterii sociale de valorizare diferite. Tripticul portretelor lui Mallarmé realizate fie cu accent pe rafinamentul aristocratic, la Manet, fie pe decantarea unei spiritualități ardente, la Renoir, fie pe enigma geniului, la Gauguin, apar în strînsă corelație cu filonul de inspirație, cu biografia creatorilor, cu dominantele lor morale. Așa-numita «action-painting» a lui Pollock și obsesia vidului care îi este caracteristică apare ca o soluție personală la o problemă socială. Sculptura lui Brâncuși (considerat de Huyghe «marele precursor al artei volumelor în spațiu») apare ca o adevărată descoperire a unui nou repertoriu al formelor și ca o anticipare artistică impresionantă a unor mutații ale spiritualității umane, care și-au găsit concretizarea în marile realizări ale revoluției științifico-tehnice contemporane. Arta modernă, fie în grafismul voit pueril și ingenuu al lui Miró sau Klee, fie în lumea fantastică creată de un Léger sau Picabia, ne apare ca o expresie a unor mutații socio-culturale și a unor tentative de «revizuire a valorilor». Tentativa unor artiști de a elimina tot mai mult referințele la realitatea sensibilă apare ca o formă criticabilă de evaziune și ca o abdicare de la misiunea civilizatoare și de la funcția umanistă a artei. Nu numai cutare sau cutare manifestare particulară, ci arta plastică în ansamblul ei apare acum racordată cu o înțelegere plenară a disponibilităților ei eterne. Într-o epocă de mare efervescență științifică, în care în mod firesc accentul cade pe eficiență, pe randament, pe productivitate, arta este mai necesară ca oricînd. Ea îl ajută pe om să aibă trează conștiința de sine, să înțeleagă că alături de bușoane și relee există flori, alături de ordinatoarele electronice există ritul prieteniei și al iubirii, alături de exactitatea unor calcule există frumosul, binele, demnitatea umană.

Cu alți termeni, ideea de mai înainte este formulată în ultima secțiune a cărții lui Huyghe, care aspiră spre o sinteză filozofică. Psihologia artei ne apare acum ca o verigă care conduce de la istoria artei spre estetică. De data aceasta, sprijinit pe amplele incursiuni istorice, pe minuțioasele considerații estetice și pe subtilele analize psihologice din secțiunile anterioare, autorul adună toate aceste filoane și atacă frontal problema: la ce servește arta? Răspunsul pe care îl dă autorul *Puterii imaginii* constituie o adevărată filipică la adresa pozitivismului și a pragmatismului.

El reabilitează trebuințe și exigențe esențiale ale omului contemporan, adesea uitate printr-o ciudată amnezie de partizanii tehnocratismului și ai unui raționalism ultra-formalist. Omul are nu numai nevoia de alimente pentru a se hrăni sau nevoia de aer pentru a respira. Omul nu are numai nevoia de confort, care este, de fapt, o transfigurare socială a unor trebuințe la origine biologice. Omul are și funcțiuni mentale, spirituale, are trebuințe care exprimă ceea ce distinge și opune cultura naturii, are de pildă nevoie de răspuns afectiv, de securitate pe termen lung, de înnoire a experienței, de cunoaștere și autocunoaștere, de comunicare cu semenii, de valorificare a aptitudinilor sale creatoare, de însușire estetică a lumii. Raportată la asemenea trebuințe umane «arta apare în mod absolut esențială ». Dovada elocventă e faptul că nu există, în întreaga istorie a omenirii, vreo societate care să se fi putut dispensa de artă. În consecință, arta nu trebuie privită doar ca un joc gratuit, ca un lux, ca o înfrumusețare ornamentală a vieții ci, mai ales, ca un catalizator al potențialităților umane, ca un stimulator al autocunoașterii și autodepășirii omului, ca un factor de socializare și progres. «Ea este umană, scrie Huyghe, nu numai pentru că a fost inventată de om, ci pentru că nu există decît prin amprenta omului . . . Ea e complexă, ca universul; ea e în același timp una, ca omul». Cîmpul ei de posibilități este imens, căci explorează — grație puterii imaginii — condiția umană. Ea este o permanență a omenirii. Căci, dacă organismul nostru n-ar putea supraviețui fizic fără schimbul cu lumea exterioară prin respirație, arta este la fel de necesară vieții mentale, fiind «un fel de respirație» a acesteia și asigurînd desfășurarea continuă a tulburătorului dialog dintre «eu» și univers.

Prin această concluzie, Huyghe, după ce s-a delimitat de Hegel, îl reîntîlnește în punctul de sosire pe cel care în celebrele *Prelegeri de estetică* spunea: «Arta are menirea să realizeze în noi cunoscutul dicton: *nihil humani a me alienum puto*».

LUDWIG GRÜNBERG

Nota editorului francez

Cărţile lui René Huyghe *au cunoscut pînă acum mai multe ediţii, numeroase traduceri, chiar şi în Japonia, şi o largă audienţă în ciuda preţului de vînzare relativ ridicat pe care îl atrage după sine necesitatea unei ilustrări abundente. De multă vreme aveam de gînd să dăm publicului celui mai larg, în condiţii cît mai accesibile, o vedere de ansamblu asupra ideilor şi teoriilor pe care autorul le-a prezentat într-o serie de lucrări ca* Dialogue avec le Visible, L'Art et l'Ame, L'Art et l'Homme *etc.*

Prilejul pare să ni-l fi oferit seria de treisprezece conferinţe pe care René Huyghe *le-a dat la Televiziunea din Canada franceză, la Montréal, într-o prezentare a domnului Jo Martin, sub titlul «Arta şi secretul ei». Aceste emisiuni au fost reluate de toate televiziunile de limbă franceză, în Belgia, Luxemburg, Elveţia, şi au obţinut acelaşi succes, judecînd după scrisorile telespectatorilor care cereau publicarea lor. Televiziunea franceză la rîndul ei şi-a asigurat prezentarea lor. L-am rugat pe* René Huyghe *să pună la punct textul celor treisprezece lecţii pe care* Radio-Canada *a avut bunăvoinţa să ni le comunice şi să scoată din ele o lucrare nouă.*

Am ţinut să facem efortul de a adăuga ilustraţia indispensabilă unui volum prezentat totuşi sub forma cea mai economică. Pe cei ce ar dori totuşi să dispună de reproduceri desăvîrşite, indexul final îi va ajuta să le afle în lucrările anterioare ale lui René Huyghe.

Pictura este o poezie care se vede

LEONARDO DA VINCI

INTRODUCERE

DESPRE ROLUL IMAGINII

Omul din toate timpurile s-a interesat de artă. Dacă nu există excepţie de la această regulă, se cuvine să adăugăm că nici o epocă nu a pus în această privinţă o pasiune comparabilă cu a noastră; pictura îndeosebi, cea din trecut ca şi cea din prezent, a devenit pentru contemporanii noştri un fel de obsesie.

Aceasta deoarece, în ciuda faptului că intelectualii se află în prim plan pe scena contemporană, noi nu mai sîntem oameni de gîndire, oameni a căror viaţă interioară să se hrănească din texte. Sîntem mînaţi şi dominaţi de şocuri senzoriale; viaţa modernă ne asaltează prin simţuri, prin ochi, prin urechi. Automobilistul merge prea repede pentru a mai citi pancartele; el se supune luminilor roşii şi verzi. Pietonul, hărţuit, grăbit, nu poate prinde decît în treacăt aspectul unei vitrine, injoncţiunea unui afiş. Insul comod, aşezat în fotoliu şi închipuindu-şi că se destinde, întoarce butonul care va face să izbucnească în liniştea locuinţei sale vehemenţa sonoră a radioului ori, în penumbră, trepidantele fantasme ale televiziunii, dacă nu cumva s-a dus să caute în întunericul unei săli spasmele vizuale şi sonore ale cinematografului. Un prurit auditiv şi vizual îi obsedează, îi copleşeşte pe contemporanii noştri. El a atras după sine triumful imaginilor. Acestea îl asediază pe om, avînd misiunea, prin publicitate, să-i frapeze şi apoi să-i dirijeze atenţia.

În alte domenii ele înlocuiesc lectura și rolul acesteia în hrănirea vieții morale. Dar în loc să se prezinte gîndirii ca un îndemn la meditare, ele caută s-o violenteze, să i se imprime printr-o proiecție irezistibilă, fără să lase nici unui control rațional timpul de a pune o stavilă sau de a întinde măcar un filtru. Lucien Febvre dăduse timpurilor moderne, de la Renaștere încoace, numele de «Civilizație a cărții». Această denumire este depășită și se pare că trebuie înlocuită, începînd din secolul al XX-lea, prin cea propusă de mine, de «Civilizație a imaginii».

Acest gust, această obsesie a imaginii, această robie uneori au pregătit triumful actual al artei: căci și ea vorbește ochilor iar ochii, dornici de o hrană continuă, au descoperit prestigiile tabloului. Acolo unde odinioară își găseau delectarea numai o elită de amatori instruiți se năpustește astăzi mulțimea publicului. Muzeele, expozițiile din ce în ce mai numeroase cheamă la admirarea capodoperelor; așa cum în economia modernă biletul de bancă a fost inventat pentru a suplini aurul prea rar, reproducerile în culori, de la ilustrația de carte sau de revistă pînă la facsimilul înrămat, se răspîndesc și aduc pe toți pereții, în școală, uzină, locuințe, prezența de neînlocuit a pictorului.

Dar dacă succesul picturii în rîndul maselor ca și în rîndul elitelor reflectă moda obsedantă a imaginilor, dacă el pare să favorizeze această tendință fiind totodată consecința ei, el este în același timp compensația și corectivul acestei tendințe. Profesorul Daniel Boorstin de la Universitatea din Chicago a publicat nu de mult o carte despre *Imagine* și, pentru a califica obsesia ei, a propus termenul de «cancer social». Proliferarea imaginii, considerată ca un instrument de informare, precipită tendința omului modern spre pasivitate: chiar lăsînd deoparte acele imagini pe care unii au încercat să le proiecteze pe ecranul cinematografic prea rapid pentru a fi remarcate, dar suficient totuși pentru ca ele să se imprime în subconștientul nostru cu o putere de sugestie pe care nimic nu o mai împiedică, se poate spune că acest asalt continuu al privirii vizează crearea unei inerții a spectatorului. Nemaifiind în stare de a reflecta și controla, el înregistrează și este supus unui fel de hipnotism latent. Reflectarea este eliminată și reflexul, cu automatismul său, tinde s-o înlocuiască; un reflex condiționat însă la o treaptă

superioară celei pe care o realiza experiența fundamentală a lui Pavlov. S-ar putea spune că imaginea, prin felul cum este folosită astăzi, caută să extindă și asupra psihicului faimoasele reguli pe care Taylor le decretase pentru acțiune, supunînd-o legilor mașinii. Această triplă regulă era: «Identitate, repetiție, rapiditate». Este evident că publicitatea, televiziunea ori cinematograful se supun acestor principii și le aplică în felul cum întrebuințează imaginea, atunci cînd se servesc de ea pentru a imprima spiritelor o anumită orientare. Publicitatea îndeosebi, care tinde pe față la o dictatură mentală, își trage toată eficacitatea din respectarea lor strictă.

O revistă franceză de specialitate, *Télérama*, a avut ideea să ia un interviu unui tînăr fanatic al televiziunii, în vîrstă de 18 ani, pe nume Gérard. Acest spectator, care urmărea emisiunile încă de la vîrsta de zece ani, ajunsese să fie pur și simplu intoxicat. El însuși mărturisea: «Sînt ca un alcoolic, am nevoie de porția mea de imagine, trei sau patru ore pe zi». Recunoștea: «Nu cumpăr nici o carte . . . televiziunea le-a înlocuit pe toate», și adăuga: «Le-a înlocuit prin confort, un fotoliu, ceva de băut», sublinind astfel aspectul eminamente inactiv al receptivității sale. Termina prin această mărturisire îngrozitoare, mai ales în gura unui adolescent ajuns la clipa în care trebuie să abordeze viața cu entuziasm și totodată cu propriile sale puteri: «Datorită televiziunii nu mă plictisesc. E un mijloc de a-ți omorî timpul . . . Nimic nu mă interesează în viață. Televiziunea mă face să uit că nu am nici un țel».

Sîntem obligați să credem că acest exercițiu constant al pasivității, determinat de abuzul de ceea ce s-ar putea numi imagine autoritară, a contribuit în mare măsură la zdrobirea resortului personal al acestei ființe incapabile de acum încolo să-și mai îndeplineaxcă rolul social,din moment ce nu înțelegem să-l reducem la acela al unei unități anonime într-o masă dirijată.

Iată de ce, arta — care se folosește de același mijloc fundamental: imaginea — acționează ca un antidot providențial. Pentru că în artă imaginea este totodată semn și ferment: libertatea. Semn pentru că exprimă puterea artistului de a crea o viziune nouă, care în loc să sărăcească lumea, reducînd-o la stereotipuri, o îmbogățește diversifi-

cînd-o dincolo de așteptările unui om de rînd. Ferment pentru că acționează asupra spectatorului exact invers decît publicitatea, televiziunea sau cinematograful, care fac să adoarmă facultatea de control și atrag după sine docilitatea atenției. În artă imaginea este șoc, un șoc care trezește conștiința fiecăruia, cere o atenție mai vie pentru a putea fi pătrunsă, apreciată și judecată. Spectatorul nu-i înțelege conținutul decît dacă a reușit să-și încordeze sensibilitatea pînă la acel nivel de exaltare absolut necesar. Se înțelege că cinematograful și televiziunea pot beneficia și ele de această convertire, dar, trebuie specificat, numai în măsura în care se ridică la nivelul artei. În plus, opera de artă, imobilă și disponibilă, se supune ritmului de observație al spectatorului și îi permite acestuia să-și extindă meditația atît cît dorește. Astfel spectatorul, oricît de emoționat ar fi, rămîne de fapt stăpîn pe sine.

Imaginea în artă, departe de a facilita acceptarea pasivă, biciuiește, exaltă în om conștiința propriei sale puteri atît asupra lumii exterioare cît și asupra celei interioare. Într-adevăr arta sporește dominația omului asupra naturii și asupra lui însuși.

Și în primul rînd dominația lui asupra lumii exterioare. E tulburător faptul că cea dintîi bîiguială a artei preistorice, ca și a artei primitivilor este imprimarea mîinii omului, încărcată de culoare ori conturată printr-o linie colorată, pe un perete de stîncă. Marele cercetător al epocii preistorice, abatele Breuil, observa că și astăzi copilul are același instinct atunci cînd procedează în mod asemănător pe un perete sau cînd se aruncă în zăpadă pentru a-și lăsa forma corpului. Așa cum, din cele mai vechi timpuri, proprietarul de vite însemnă animalele cu pensula sau cu fierul roșu, omul și-a afirmat pretenția de a domina lumea prin acest semn vizibil al luării în posesie a materiei pe care o înfruntă.

Și de aceea arta, încă de la primele sale începuturi, a fost strîns legată de magie. Indiferent dacă rolul acesteia a fost total sau limitat, fapt care încă se mai discută astăzi, el este totuși incontestabil. Frobenius l-a și verificat la triburile africane printre care a trăit. Începînd din acel moment nu mai este vorba doar de a proiecta imaginea mîinii asupra realității fizice; arta caută să reproducă imaginea acestei

realităţi pentru a constitui un «duplicat», acela al trupurilor sau al obiectelor, şi de a-l «poseda». Acest duplicat, după cum îl consideră şi azi vrăjitoria, era considerat solidar cu modelul său. El îi împărtăşea în mod obligatoriu soarta: statuia înălţată în faţa zeului de către sculptorii primelor civilizaţii istorice, în Egipt sau Mesopotamia, îl înlocuia pe omul pe care-l înfăţişa; ea asigura astfel rugăciunea continuă, adoraţia pe care viaţa — sau moartea — nu o lăsau să se perpetueze.

Încă o treaptă şi ajungem la nivelul atins în epocile moderne: capabil de a copia cu penelul înfăţişarea fiinţelor sau a peisajelor, pictorul se simte un fel de «stăpîn şi posesor al naturii», după expresia lansată de Descartes şi care pare să fi devenit maxima omului. Realismul pictural joacă atunci acelaşi rol exaltant ca şi descoperirea lumii de către exploratori sau a mecanismelor şi a tainelor ei de către savanţi. Poate că tocmai progresele fulgerătoare ale ştiinţei în supunerea de către om a materiei şi chiar a vieţii, ca şi inventarea fotografiei, au deposedat realismul de prestigiul aproape magic de care se bucurase atît de multă vreme.

Pentru că imaginea lumii vizibile pe care o capta artistul şi pe care impresionismul a împins-o pînă la limita extremă, şi anume incorporarea aspectelor celor mai imateriale şi mai fugitive ale luminii, această imagine îl face de două ori posesor al lumii refractare la dominaţia lui; ea nu numai că îi asigură, ca într-o oglindă fixă, dublura aparenţelor, parte inerentă şi manifestă a realului; dar îl face să triumfe asupra celei mai mari forţe care îl asaltează şi îl constrînge, ducîndu-l inevitabil spre dispariţie; această forţă este Timpul. Omul ştie că toate îi scapă, nu numai bunurile materiale a căror posesie a crezut că şi-a asigurat-o, dar şi sentimentele, bucuriile, exaltările, în care a crezut că se descoperă pe el însuşi şi care se anulează o dată cu clipa care le-a dat naştere: şi iată că prin artă omul se simte în sfîrşit învingător, deţinător al puterii de a imobiliza şi de a păstra nu numai ceea ce a văzut în jur ci şi ceea ce a trăit în el. Arta îi permite să pună stăpînire o dată pentru totdeauna, el şi urmaşii lui, pe partea de lume ce i-a fost oferită şi să o lege indisolubil de gîndurile, de emoţiile, de pasiunile pe care acest dar, sau cucerire, le-a trezit în el dîndu-le singura lor valoare adevărată.

Arta modernă a închis în această cuşcă tăiată de-a lungul secolelor ceea ce este cel mai puţin sesizabil: chiar şi visele nedesluşite, şi bîiguielile înăbuşite în pragul conştiinţei, chiar şi (cum e cazul aşa-zisei *action-painting*, una din formele cele mai moderne ale artei moderne) impulsul nervos care face să ţîşnească dîra penelului pe pînză. Sub toate aceste forme, figurative sau nu, arta opune dictatul său de perenitate acestei goane nebuneşti a timpului, pe care cinematograful ori televiziunea, prin abrevierile, prin salturile lor sacadate par dimpotrivă să le accelereze mai mult sub ochii noştri. Şi astfel arta afirmă forţa omului în faţa universului; ea opune legii universului legea omului; îi redă încrederea, ameninţată de viaţa reală, în zilele noastre, pînă la panică.

Astfel, înălţînd, chiar cu ajutorul imaginii, un baraj, pe de o parte în faţa acestei mecanizări a lumii vizuale, pe de altă parte în faţa acestei precipitări a cursului ei, de care mijloacele moderne sînt vinovate, arta tinde, situîndu-se *în acelaşi teren*, să compenseze acele efecte distrugătoare ale psihismului contemporan.

Dar trebuie încă să mai subliniem că dacă arta dă omului de azi arme pentru a se apăra împotriva ameninţărilor celor mai presante, ea îndeplineşte dintotdeauna o funcţie de echilibru care va dăinui atît timp cît va dăinui şi ea. Această funcţie, care pare mai puţin evidentă cînd e vorba de indivizi cu suflet robust, devine vădită de îndată ce se exercită din plin asupra unor fiinţe neliniştite, fragile sau deficiente.

În primul rînd, arta, permiţînd sensibilităţii globale să se exteriorizeze spontan, chiar fără să fie clarificată, aşa cum reclamă munca intelectuală propriu-zis, transformă conflictele sau frămîntările interioare, trăite la nivel de dramă, într-un simplu spectacol. Acest lucru este adevărat în primul rînd pentru artist: psihiatrii şi-au dat seama de cîţiva ani ajungînd chiar să îndemne subiecţii trataţi să facă operă artistică, mai ales vizuală; într-adevăr, exteriorizarea devine atunci mai concretă pentru subiect şi aproape palpabilă. Bătrînul Aristotel intuise deja această eficacitate atunci cînd vorbea de catharsisul artei, adică de puterea ei de a arunca în afară, de a expectora într-un fel ceea ce agită şi tulbură sufletul. Atunci subiectul se eliberează, încetează de a mai fi posedat: se eliberează în măsura în care se găseşte faţă în faţă cu ceea ce era în el şi îl rodea pe dinăuntru.

Spectatorul la rîndul său suferă şi el acest efect binefăcător; căci, în măsura în care o operă de artă îl face să vibreze, deci în măsura în care se recunoaşte în ea şi chiar învaţă să se cunoască, el se vede în sfîrşit scăpat de această singurătate în care cea mai mică povară devenea chinuitoare. El îşi împărtăşeşte de aici înainte altuia emoţiile, adesea obscure, care i se oferă acum ca semnul altuia; el crede că a pătruns, prin artă, taina artistului şi în acelaşi timp şi-o descoperă pe a sa.

Fie-mi permis să fac apel aici la o experienţă personală: dînd la televiziunea canadiană franceză seria de lecţii asupra artei, asupra naturii şi asupra metodelor sale, care a furnizat materialul capitolelor următoare ale acestei cărţi şi care a fost completată de o altă serie asupra unor opere comentate cu titlu de exemplu, am putut fi la curent cu reacţiile unor tineri auditori-spectatori, trataţi la un centru psihoterapic pentru tulburări ale adolescenţei[1]. Un elev de treisprezece ani, care astfel ajunsese să deseneze el însuşi, mărturisea: « Am descoperit cum să *mă* privesc. Iată că mă descopăr. Priviţi liniile trasate: mi-am aruncat *eul* pe hîrtie, şi din seara asta mă simt uşurat ». O studentă de 14 ani se analiza la rîndul ei: « Nu mă voi mai simţi *singură*; voi încerca să privesc mai bine frumuseţile naturii..., să desenez linii care să fie expresia eului meu ». Astfel revelaţia operei de artă aduce alinare, pentru că îndepărtează singurătatea eului în care adolescentul se închidea ca în propria închisoare, şi totodată indică posibilitatea de a deveni stăpîn pe acest eu transpunîndu-l în semne exterioare, independente şi separate de acum de fluxul vieţii interioare.

A deveni stăpîn, iată că ajungem din nou la expresia determinată de conştiinţa puterii pe care arta o dă omului asupra naturii vizibile. Ea se aplică acum, dimpotrivă, lumii invizibile a realităţilor pe care acesta le trăieşte în sinea sa. Şi cu ce plenitudine! Căci arta nu se mulţumeşte să ne întoarcă eul nostru ca pe un chip ce se descoperă într-o

---

[1] Aceste observaţii clinice mi-au fost comunicate de către domnişoara Marguerite Gince, căreia funcţiile sale de colaboratoare socială calificată i-au dat posibilitatea să le culeagă direct. Îi mulţumesc aici pentru îndatoritorul şi inteligentul său concurs!

oglindă și care astfel ar lua cunoștință liniștitoare de el însuși. Ea transfigurează această imagine; o impregnează în mod infailibil cu o ordine căutată cu durere dar care nu putea fi găsită în viața reală. Căci nu există operă de artă desăvîrșită (asupra acestui lucru voi insista mai departe)[1] decît începînd din momentul în care elementele, extrase din natură ori din suflet, care se grupează în ea, care îi furnizează substanța, sînt ridicate la unitatea care face din ea o organizare izolată, autonomă, suficientă de acum ei însăși. Iată de ce unul din actele esențiale ale creației artistice, acela care conferă operei existență proprie, care face din ea un organism constituit, este compoziția. Fie că se naște din echilibrul liniilor, al formelor, al culorilor, al valorilor sau al unanimității gîndirii directoare, al sensibilități animatoare, compoziția ajunge întotdeauna să stăpînească diversitatea agitată, confuză, de la care pornise artistul. Oricît de tumultuoasă ar fi această diversitate la origine, ea ajunge brusc la ordine, cea care marchează constituirea, împlinirea operei. Această transfigurare a complexității datelor inițiale, oricît de spasmodice, oricît de împrăștiate ar fi fost ele, într-un tot expresiv, constrînge elementele cele mai negative, cele mai destructive să ia un chip pozitiv: Van Gogh în viață se omoară, dar în operă el devine un focar nestins de intensitate; focul care l-a mistuit strălucește deodată ca un soare și oricît de convulsive ar fi fost erupțiile care îl agitau, el luminează și încălzește umanitatea. Prodigioasă transmutație care este proprie numai artei!

Să facem încă o dată apel la mărturia studenților, amenințați de eșec ori de cădere, despre care am vorbit adineauri. Unul dintre ei, de nouăsprezece ani, student la filozofie, după ce s-a dedicat analizei artei, notează: « Sînt în criză... simt o forță interioară care mă răvășește. Doresc liniștea. Sînt obligat să-mi pun întrebări, să caut adevărul, *să compun respectînd ordinea* ». Tot așa, o femeie măritată, de douăzeci și opt de ani, întrebată de medicul ei ce o impresionase într-o pictură de Veronese pe care trebuia s-o studieze, semnala în primul rînd « compoziția solidă, structura ». Ea adăuga în concluzie: « Cu răbdare, voi ieși din eul meu ».

[1] Capitolul IV

Ieşirea întrevăzută nu este numai posibilitatea oferită sufletului de a se exterioriza ci şi posibilitatea de a cuceri în chiar exprimarea lui o alcătuire organizatoare.

Astfel, opera de artă, care primeşte şi transfigurează orice emoţie umană, va oferi în mod inevitabil într-o bună zi unuia sau altuia ecoul, armonia pe care o căuta şi atunci, în mod imperios, ea îi va arăta cu claritate ecuaţia rezolvată într-un anumit fel.

Echilibrul profund, la atingerea căruia te constrînge opera de artă, depăşeşte, de altfel, simplul domeniu al eului, al personalităţii individuale. Într-adevăr, opera de artă rezolvă o problemă şi mai vastă şi aproape metafizică, care se agită în inima fiecărei fiinţe: noi sîntem puşi, încă de la naştere, în faţa unei misterioase dualităţi pe care trebuie s-o trăim în mod simultan. Există, pe de o parte, ceea ce cunoaştem despre noi înşine, despre modul nostru de a simţi, despre felul nostru de a fi prin conştiinţa pe care o avem despre noi şi care constituie eul nostru. Dar pe de altă parte sîntem asediaţi de o altă realitate al cărei intermediar este constituit de trupul nostru şi de senzaţiile pe care acesta ni le impune. Pentru a exista, copilul trebuie, încă de la primul ţipăt, să înveţe să împace aceste două universuri discordante, pe care filozofii le-au numit eu şi non-eu. Dorinţele, plăcerile, durerile vor fi episoade ale acestei înfruntări în care, sub ameninţarea eşecului şi a morţii, nici una din cele două părţi nu va trebui să triumfe asupra celeilalte.

Or, ce altceva ne oferă opera de artă dacă nu un fel de realitate nouă, diferită de cele două şi totuşi reflectîndu-le, exprimîndu-le pe amîndouă, o a treia realitate distinctă, în fond, constituită după legile sale, şi în care recunoaştem totuşi (şi cu atît mai deschis cu cît ea este figurativă) indisolubil legate, confundate, ceea ce percepem din lumea exterioară şi din aparenţele ei, dar şi ceea ce simţim, ceea ce resimţim în nervii noştri, în inima, în spiritul nostru? Vom reveni mai pe larg asupra acestui aspect al artei[1]. Să reţinem pentru moment că această contradicţie, dialectica angajată între lumea exterioară şi cea interioară, încetează tocmai

---

[1] Capitolul IV

datorită ei. Cele două realităţi care ne sfîşie ne sînt în mod miraculos oferite de artă într-o imagine unică.

Deci sub ochii noştri este realizată nu numai posibilitatea de echilibru a tot ceea ce constituie substanţa noastră vie ci şi un alt echilibru, mai vast, care înglobează totodată fiinţa care sîntem şi tot ceea ce nu este ea dar care poate fi cunoscut de ea.

Oare în aceasta constă totul? Nu. Opera de artă, în elocvenţa ei exemplară, ne propune mai mult: ea nu ne învaţă doar echilibrul. Într-adevăr, ce-ar însemna un echilibru obţinut cu preţul unei formule definitive şi imobile? Opera de artă care, fireşte, este întotdeauna un anumit echilibru, chiar şi atunci cînd îşi află inspiraţia în dezechilibru, este în acelaşi timp semnul unei propulsii, al acelei propulsii care dă un sens vieţii. Căci prin ea artistul, ca şi spectatorul, la o treaptă subsidiară, caută să transfigureze atît ceea ce vede cît şi ceea ce percepe în el: el detaşează de funcţia sa naturală tot ceea ce ia în stăpînire, pentru a-i da, se ştie de la Kant încoace, un scop în sine care, în sensul cel mai larg şi sub aspectele cele mai diverse şi mai contradictorii, va fi în mod infailibil Frumosul. Cînd arta pune stăpînire pe angoasă, pe urîţenie, chiar pe oroare, ea o face pentru a arăta că şi acestea îşi au frumuseţea lor. Arta duce mai departe, mai sus, tot ceea ce intră în stăpînirea ei într-o direcţie care, cu toată necesitatea şi oricare ar fi aceasta, trebuie să însemne un progres. Tot ceea ce anexează arta, o face pentru a transfigura, pentru a duce către un mai bine care să justifice adeziunea celorlalţi cărora le va fi oferit acest lucru.

Cine ar putea fi atît de orb încît să nu simtă în opera de artă acel impuls orientat, sigur de calea sa, întrucît şi-o deschide cu orice preţ, cu lovituri de secure la nevoie. Cine nu simte în ea acea posedare şi vocaţie în care viaţa îşi află forţa şi credinţa, oricare ar fi definiţia lor individuală sau trecătoare?

Omul, asemeni unui dansator pe sîrmă, înaintează pe coarda întinsă a existenţei sale: el învaţă, dintr-o aspră experienţă, că nu-şi poate împlini parcursul decît dacă rezistă forţelor care îl trag la dreapta ori la stînga în mod contradictoriu. Într-adevăr, dacă ajunge că cedeze uneia ori celeilalte, cade. Trebuie deci să le suporte pe toate

fără a ceda nici uneia, să le primească ca pe o tensiune pe care trebuie să o stăpînească pentru ca prin ea să-şi menţină echilibrul. Omul mai învaţă, tot dintr-o aspră experienţă, că acest echilibru indispensabil impune mersul şi că, oricît de sigur ar putea să pară, acesta se va transforma în cădere dacă intervine vreo oprire. Aşadar noi ştim că trebuie, sub ameninţarea eşecului, să avansăm neîncetat, să progresăm, să facem din gravitaţiile care ne solicită un mănunchi de forţe care să ne propulseze şi să ne ducă pe direcţia corzii.

Dar această imagine a vieţii, care-şi domină nevoile şi-şi împlineşte destinul, opera de artă ne-o oferă într-un mod strălucit. Oricît de obscură ar fi perceperea ei, cel care o priveşte, care o pătrunde, găseşte în ea lecţia şi încrederea pe care o caută.

Aceasta este concepţia despre artă şi despre rolul ei actual şi etern pe care o impune psihologia. În loc să o discutăm, să multiplicăm analizele, definiţiile şi exegezele asupra ei, în care s-a lăsat antrenată epoca noastră şi pe care şcoala modernă le-a favorizat dincolo de orice limită, este mai sănătos să recunoaştem în ea un fapt uman dat în mod irezistibil încă de la originile speciei noastre şi strîns legat de soarta ei.

Incertitudinea artei moderne, obsedată, dominată de teorii şi de ceea ce ne place să numim « experienţe », antrenate, fără o clipă de răgaz, în căutarea unei definiţii, evocă acţiunea de dezagregare pe care sofiştii au săvîrşit-o asupra gîndirii antice sau teologii subtili ai Evului Mediu asupra credinţei creştine. Epoca noastră riscă prin aceasta să piardă sensul direct, total, uman al artei.

Creaţia reclamă un elan mai simplu şi mai pur: dacă n-am vrea să pornim la drum decît după ce am elaborat o doctrină a mişcărilor şi avînd grijă să o aplicăm în mod deductiv, am risca foarte mult să ne împiedicăm la fiecare pas.

Nici istoria artei, care înregistrează faptele ce au servit drept bază a dezvoltării ei, şi nici estetica, care elaborează filozofia ce o domină, n-ar putea fi suficiente pentru a explica un fapt uman, legat de o funcţie atît de esenţială. De aceea, în ultimii ani s-a făcut simţită nevoia ca alături de ele să se rezerve un loc psihologiei artei.

Franței îi revine cinstea de a fi conferit acesteia o importanță deosebită și de a fi stăruit în sublinierea legăturilor dintre operă și om. Cel care a scris primul o *Psihologie a Artei* este un german, Müller-Frienfels, dar școala franceză a orientat cercetarea către un studiu al mobilurilor intime care pot împinge ființa umană la înfăptuirea unei opere de artă. Prin aceasta ea rămînea fidelă unei tradiții naționale, aceea a moraliștilor și psihologilor, închinată cunoașterii fraterne a omului și care nu s-a abătut niciodată de la aceasta începînd cu Montaigne și pînă la André Gide. Într-adevăr, Emile Mâle, născut în 1862 și mort lavîrsta de aproape o sută de ani, s-a ocupat în special de arta Evului Mediu din punctul de vedere al iconografiei, nu pentru a repertoria, așa cum se făcuse înainte, subiectele tratate, ci pentru a descifra cauzele profunde care dirijau alegerea și evoluția lor. « Eu nu vorbesc, preciza el, nici de gramatica, nici de stilul artelor, ci de gîndirea lor. » Tot astfel dacă Elie Faure completa cele trei tomuri din a sa *Istorie a artei* cu un al patrulea intitulat *Spiritul Formelor*, o făcea deoarece prin acestea înțelegea să sondeze sufletul epocilor și al popoarelor. În zilele noastre, André Malraux, pentru prima sa lucrare pe acest drum, pe care l-a jalonat cu cărți celebre, a reluat titlul de *Psihologie a artei*, adoptat încă în 1927 de Henri Delacroix. În sfîrșit, *Colegiul Franței* a creat în 1950 o catedră de *Psihologie a Artelor Plastice*.

Astfel se implantează progresiv o manieră nouă de a aborda arta: ea se vrea mai direct experimentală decît estetica și preferă faptul în locul teoriilor pur conceptuale; dar faptul pentru ea nu este, ca pentru istoricul de artă, atît documentul, piesa de arhivă, semnul caracteristic care identifică opera, constituindu-i starea civilă și precizîndu-i poziția în raport cu epoca; el rezidă în opera însăși, oferită lecturii noastre și care lasă să se descifreze ceea ce un om a vrut în mod intenționat să plaseze în ea, dar și ceea ce a pus, în mod inconștient, de la el însuși și de la grupul uman din care face parte. În sfîrșit, opera nu pune în joc doar psihologia artistului, ci și pe aceea a spectatorului: oare ce caută acesta să afle în ea? Ce primește de la ea? Și pentru ce o trăiește?

Se înțelege să psihologia artei nu trebuie să se opună istoriei artei sau esteticii, ci să le completeze, găsindu-și

în acelaşi timp sprijin în ele. Ea porneşte de la prima, care îi procură informaţiile indispensabile pentru a situa opera şi autorul ei; se îndreaptă către cea de a doua, căreia îi prezintă la rîndul ei o experienţă trăită.

Tot o experientă trăită aş vrea să propun şi să rezum în această carte, o experienţă dobîndită în ani îndelungaţi, închinaţi contactului direct cu operele, în calitate de conservator de muzeu şi comentării lor în calitate de profesor. Se vor întîlni aici exemple deja citate în lucrările mele anterioare, în care cititorul, dacă doreşte, va putea găsi ilustraţii de dimensiuni şi calitate superioare celor care erau posibile în cadrul voit modest al prezentului volum.

Scopul acestuia, dimpotrivă, este dintre cele mai ambiţioase: nu urmăreşte altceva decît să cerceteze, încă de la primele capitole, ce scop au avut artiştii în crearea operelor lor: să reproducă şi, într-un fel, să capteze natura şi spectacolele ei fugitive? ori să întemeieze o nouă ordine care ar fi Frumosul? ori poate să exprime în lumea vizibilă ceea ce omul trăieşte, simte că există în însăşi fiinţa lui?

Se va observa că realistul sau plasticianul, porniţi în urmărirea propriului lor ţel, aduc şi ei prin aceasta o mărturie despre ceea ce sînt, despre realitatea lor interioară. Din acea clipă problema mărturiei psihologice emanată din opera de artă trece pe primul plan.

Şi ce vast domeniu ne va deschide arta! Depăşind zona gîndirii lucide, ea va dezvălui natura umană în toată profunzimea ei: mai întîi acel inconştient care preocupă atît de mult secolul al XX-lea dar şi vocaţia care împinge orice fiinţă spre realizare, spre împlinirea unui destin, şi chiar la autodepăşire pentru a atinge ceea ce scapă controlului inteligenţei. Poate că prin imaginile revelatoare pe care le oferă arta în această privinţă se va degaja cel mai bine sensul aventurii noastre, urmărită în evoluţia şi în efortul ei mai mult sau mai puţin împlinit.

Arta permite de asemenea o înţelegere a destinului omului, a tentativei sale, neîncetat repetată şi tot neîncetat reînnoită, şi care se modifică după capriciile « terenului ». Încă o dată arta se va oferi spre a sonda această capacitate nelimitată de diversificare. Uneori, potrivit condiţiilor vieţii colective, ea va fi restrînsă la limitele unei comunităţi

sociale ori extinsă la acelea ale unei civilizaţii, ori chiar ale unuia din tipurile fundamentale pe care le determină un mod de existenţă secular. Alteori, sub incidenţa temperamentului ei particular, fiecare fiinţă gînditoare va afirma o personalitate distinctă.

Tot trecutul umanităţii ne-o dovedeşte, atît prin ideile generale, esenţiale cît şi prin individualităţile de excepţie. Nu vom fi oare, în sfîrşit, tentaţi să aplicăm metodele astfel verificate la auscultarea prezentului, la cercetarea impulsurilor încă surde care modelează viitorul?

Şi doar atunci cînd această explorare va fi avansat în multiplele direcţii astfel deschise, se va impune problema finală: care este deci rolul, funcţia artei, atît de strîns solidară cu omul, însoţitoare indispensabilă a drumului său, de-a lungul secolelor, mărturie, ambiţie, punct de sprijin? . . .

Atunci, într-adevăr, psihologia artei se va dovedi legătura cea mai sigură ce duce de la istoria artei, singura ei bază solidă, la estetică, care este concluzia ei.

Partea întîi

ARTA

CAPITOLUL I

ÎN CĂUTAREA UNUI DRUM

Publicul de odinioară nu-şi punea probleme: pentru el o pictură *reprezenta* ceva. Publicul de astăzi, mai avertizat şi poate mai dezorientat, a învăţat că are dreptul şi chiar datoria de a cere şi altceva de la un tablou. Numeroşi sînt aceia care, în zelul acestei descoperiri şi în elanul reacţiei provocate de aceasta, au ajuns să creadă că există o antinomie între artă şi realism şi că arta, în afară de cazul cînd se află într-un stadiu de decădere, nu trebuie să mai aibă de-a face cu realul. Această nouă concepţie este la fel de simplistă şi de excesivă ca şi precedenta. Arta merită un punct de vedere mai detaşat de pasiunile actuale şi de mòdele generate de acestea. Ea reclamă uitarea vanei şi excitantei dezbateri care opune în zilele noastre pe figurativi abstracţioniştilor: această competiţie zgomotoasă va fi curînd la fel de depăşită şi de fără rost ca şi cea care acum un secol i-a ridicat pe romantici împotriva clasicilor.

Într-adevăr, arta pune în joc trei parteneri. Unul, altădată prea copleşitor iar astăzi prea dispreţuit, este natura. Aceasta are rolul carierei de unde arhitectul extrage piatra cu care îşi va clădi opera; artistului ea îi procură materiale şi, slavă Domnului, emoţii.

Al doilea este constituit de mijloacele, pasive sau active, de care dispune artistul. Pictura, asupra căreia, dintre toate artele plastice, se va concentra interesul nostru, dispune

de un mijloc pasiv: o suprafață egală și preparată într-o culoare luminoasă, pînză, panou, perete . . ., și de mijloace active de execuție: linii și culori « îmbinate într-o anumită ordine », pentru a relua și extinde formula de acum celebră a lui Maurice Denis.

Și rămîne al treilea partener, cel mai important: artistul. El este cel care intră în cariera naturii pentru a căuta, a tăia și a lua de acolo piatra de care are nevoie; el este de asemenea cel care, cu toată inteligența, cu toată sensibilitatea, cu toată voința sa, dirijează și dispune petele și formele care vor da naștere contururilor și nuanțelor. În ambele cazuri, printr-un joc superior care se depășește, el caută să se exprime pentru a comunica celorlalți ceea ce simte că posedă. Arta este deci în esență un limbaj. Întrucît are misiunea de a comunica, ea trebuie să se folosească de aluzii la ceea ce pot cunoaște sau recunoaște ceilalți. Acest lucru îl va realiza prin reproduceri, semne sau simboluri. Și, în măsura în care un limbaj vorbit recurge la cuvintele unui dicționar, ea va trebui să facă apel la imaginile de fiecare zi — un copac, o figură — sau la o practică convențională.

Ca orice limbaj, arta va căuta să depășească simpla practică a unui repertoriu. Scriitorul se folosește de vocabular și de gramatică, admise de toți, dar magia sa constă în a le înălța pînă la frumusețea de care sînt susceptibile; prozatorul și poetul nu sînt mari decît în măsura în care vor trece pragul ajungînd la muzica, la incantația, la vraja verbului. Tot așa, artistul se va sluji de liniile și culorile sale pentru a provoca o desfătare specială care va fi uneori atît de deplină încît va părea că-și poate fi suficientă ei însăși. Aceste puteri aparțin « plasticii », ca să dăm cuvîntului sensul lărgit care i se atribuie de comun acord de cîțiva ani încoace.

Dar noi știm foarte bine că limbajul nu este făcut doar pentru a repeta noțiuni cunoscute de toți și nici nu-și află împlinirea funcției în muzica în care se poate înveșmînta; el rămîne înainte de toate un efort al omului de a se revela celorlalți. Limbajul artei nu s-ar putea sustrage acestei vocații. El dispune de o bază: experiența vizuală a realității care, e adevărat, se poate reduce la starea de amintire îndepărtată, de aluzie; el are o structură care îi creează frumusețea

armonică; el este supus unei funcţii esenţiale: stabilirea unei comunicări între oameni, adică între spectatori şi artistul care simte în mod diferit, cu mai multă intensitate, cu mai multă aptitudine şi originalitate şi care, în această calitate, solicită atenţia celorlalţi spre a-i îmbogăţi cu ecoul propriei sale vieţi interioare.

După epoci, medii sau indivizi, fiecare din aceste trei aspecte ale artei va avea o forţă mai mult sau mai puţin imperativă, mai mult sau mai puţin exclusivă. Acest lucru ni-l arată istoria artelor.

I. REALISMUL

Obsesia naturii şi a imitării ei poate ajunge pînă la ceea ce în mod expresiv s-a numit « trompe-l'oeil ». Există în această privinţă cazuri extreme: s-a cerut uneori decoratorilor unui palat, ai unei reşedinţe, să creeze iluzia unor personaje aplecate peste un balcon fictiv, ori a unor servitori intrînd pe o uşă imaginară. Veneţienii, Veronese în mod deosebit, s-au complăcut în aceste competiţii cu realul, din care Villa Maser ne oferă exemple celebre. În Hôtel de Châteaurenard, din Aix-en-Provence, Jean Daret, în secolul al XVII-lea, a imitat în casa scării deschizătura unei ferestre; o draperie pare s-o acopere, fluturînd în aer; în acest timp o mînă o dă brusc la o parte: apare un tînăr; este, cu siguranţă, portretul unui valet, acela al stăpînului casei, figură familiară vizitatorilor care, la început, în confuzia penumbrei, trebuie că nu pierdeau ocazia să-l interpeleze. Pictorii din nord, obişnuiţi să practice pictura la scară redusă, se mărgineau la simularea unei draperii prost trase în faţa panoului lor ori chiar se dedau la farsa cu o falsă muscă oferită mîinii naive care încerca s-o prindă.

Asemenea tururi de forţă relevă mai multă tehnică decît artă. Ar fi nedrept să căutăm aici succesele realismului. Acesta are calitatea de a trezi o emoţie mai umană. Cînd un artist ca Jan Van Eyck, creator şi culme a şcolii primitivilor flamanzi, împinge reproducerea naturii pînă la ultima treaptă, el o face pentru a răspunde unui fel de exaltare,

aceea de a deveni stăpînul lumii, de a o asimila, de a o poseda şi de a face din ea o pradă supusă. Savantul încearcă să capteze legile naturii pentru a o face docilă la acţiunile noastre; pictorul realist vrea s-o prindă în plasa viziunii. Este unul din instinctele esenţiale ale omului să desfidă şi să înfrunte lucrurile pentru a măsura întinderea puterii sale.

Oglinda pune de asemenea stăpînire pe aspectul lor; dar ea nu îl poate reţine. Să învingă lumea exterioară însuşindu-şi-o, cu ochiul şi cu mîna, să învingă timpul, înlăturînd fugacitatea oglinzii, aceasta este ambiţia care i-a ros multă vreme pe oameni şi care a culminat în acel secol al XV-lea. Atunci, printr-un consimţămînt de ordin social, pictorii din Bruges au intrat în aceeaşi corporaţie cu meşterii de oglinzi, separîndu-se astfel de miniaturişti. Această confuzie voită dintre tablou şi oglindă este vecină cu obsesia: în cîte dintre operele primitive flamande nu o vedem, capcană a realului căzută la rîndul ei într-o altă capcană pregătită de pictor, oferindu-şi suprafaţa bombată, puţin magică! Colivie de preţ în care cîntecul lumii se lasă închis, asemenea cîntului unei păsări, şi pe care pictorul l-a oprit imperios din zborul lui liber, purtat de valul rapid al timpului!

Italienii, la rîndul lor, urmînd exemplul flamanzilor, au cedat aceleiaşi ispite. Cînd Giovanni Bellini a reprezentat Adevărul, el l-a pus să ţină în mînă ca emblemă una din aceste oglinzi bombate. Dar este oare nevoie să mergem atît de departe în timp? Se pot găsi şi impresionişti care să facă dovada aceluiaşi lucru: Degas, vrînd să reprezinte nişte balerine în *Foaierul de Dans la Operă*, se supunea fascinaţiei marii oglinzi în care ele îşi puteau controla mişcările; realitatea izbucnea din nou ca un ecou repetat din imagine în imagine, înainte de a încremeni în aceea, definitivă, pe care i-o propunea pictorul.

II. PLASTICA

Faptul că fotografia, prin înlesnirea mecanică a acestei acţiuni, a dezgustat pictura este un lucru bine cunoscut. Dar dacă epoca noastră a întors spatele realismului şi a

dat artei o direcţie cu totul diferită, dacă ea a ales înainte de orice calea plasticii, nu ea a şi descoperit-o. Oricît de realişti păreau, artiştii din trecut cunoşteau la fel de bine ca şi noi acest drum: din fiecare dintre mijloacele pe care le foloseau pentru a reproduce, ei ştiau totodată să obţină şi să urmărească frumuseţea potrivită. Ar fi uşor de arătat că dacă primul procedeu pentru a prinde ca într-un lasso realul a fost conturul, acesta a ajuns curînd la nobleţea liniei; şi această linie, resursele, posibilităţile ei au fost, încă de la început, la fel de investigate ca şi capacitatea ei de a mima. Chiar pentru un aparent realist, linia poate căpăta mai multă importanţă decît spectacolul pe care are misiunea să-l zugrăvească; ea se poate chiar opune acestuia, îl poate contrazice printr-o deformaţie care o supune unor legi proprii şi independente.

Maestrul cel mai reprezentativ al picturii realiste, care a înflorit conform gustului societăţii burgheze din secolul al XIX-lea, a fost cu siguranţă Ingres. Portretele sale păreau să reînvie tururile de forţă ale primitivilor flamanzi. Şi totuşi la el instinctul plastic este la fel de puternic ca şi acela al imitaţiei. S-a întîmplat chiar să-l întreacă. Se poate urmări această concurenţă şi constata victoria finală în cursul genezei operelor sale, ale cărei etape au fost înregistrate printr-o succesiune de căutări, desene, reluări. Este cazul scenei reprezentînd-o pe Fornarina aşezată pe genunchii iubitului ei Rafael. Muzeul din Berna posedă unul din primele desene în care se înregistrează confruntarea lui Ingres cu modelul său. Atent, el nu se gîndeşte decît să studieze şi să copieze corpul, oricare ar fi imperfecţiunile lui; nu omite nici lăbărţarea cărnurilor prea grase, nici lăsarea bazinului prea larg. Ca şi cum n-ar îndrăzni să inventeze nimic de la sine, el cere fetei docile să-şi deplaseze mîinile pentru a multiplica gesturile şi posibilităţile lor; nu urmăreşte nimic altceva decît să aleagă din ceea ce îi propune spectacolul pe care-l observă. Un alt desen ne arată că, pentru a-şi realiza mai bine proiectul, el a ales o poză în care femeia îşi înclină cu tandreţe capul deasupra celui al iubitului ei. Fireşte, realismul este respectat tot timpul: şoldul dezvăluie revărsări foarte dizgraţioase, dar a apărut o linie posibilă, necesară: aceea a spatelui curbat. Şi iată că Ingres este prins de frumuseţea acestei linii; presimte

avantajul pe care-l va putea obține de aici; o cultivă, o urmărește așa cum violonistul modulează un sunet pe coardă, și știm că Ingres mînuia arcușul cu mult talent. Astfel ajunge la tablou, ori mai degrabă la tablouri, căci a executat pe această temă, care-i plăcea, mai multe replici succesive. În fiecare, importanța dobîndită de linie e din ce în ce mai mare măcar prin contrastul brusc dintre carnea luminoasă și fondul întunecat care o taie într-un decupaj. Linia a absorbit tabloul: subiectul, anecdota se pierd în clarobscurul pe care îl taie pe viu acest contur. Acesta dezvăluie o curbă perfectă; spre sfîrșit, curba se rafinează în variațiuni, se încolăcește peste ureche, unduiește cu șuvițele de păr ca un val care moare. Ea găsește chiar un ecou, o rimă, în pieptănătura părului lui Rafael.

Astfel pictura, care la origine nu urmărea decît să ne prezinte un episod din viața pictorului, a sfîrșit prin a nu fi altceva decît apoteoza unei linii. Intenția plastică a învins intenția realistă.

III. LIMBAJUL

Și iată că apare, ca al treilea și principal partener, artistul, care supune legii sale atît realul pe care își închipuie că-l copiază cît și mijloacele prin care își construiește arta. Și de data asta o experiență trăită va spune mai mult decît o explicație. Cu cît ne apropiem de timpul nostru cu atît documentele sînt mai grăitoare. În cazul *Vederii din Saint-Rémy*, de Van Gogh, este posibilă chiar cunoașterea peisajului din care s-a inspirat, se poate urmări, prin crochiuri și desene, cum a frămîntat și transformat el acest peisaj ca să ajungă la tabloul sau mai degrabă la seria de tablouri care încheie această traiectorie creatoare.

Peisajul este cel pe care Van Gogh îl vedea pe fereastra micului atelier pus la dispoziția sa în azilul de alienați unde era îngrijit după marea criză din Arles. O fotografie ne poate reda peisajul, puțin modificat de timp. Ea arată în mod fidel grădina din Provența, mărginită de un vechi zid în spatele căruia se înșiră diferitele planuri cu arbori, pînă

la colinele din fund. Priveliște mohorîtă, indiferentă și atît. Van Gogh se apucă să deseneze. Nu natura este cea care îl interesează, el se interoghează şi se proiectează pe sine însuşi, căutînd să recunoască în lume chipul propriei sale drame. Valul interior care îl hărțuiește, ducîndu-l la paroxisme de unde recade în angoasă, se năpustește în afară. Ca un talaz care se revarsă el se aruncă peste micul cîmp, îşi continuă goana nebună de parcă ar fi cuprins de panică, cu ondulări rapide de reptilă fugind de primejdie, înspăimîntată. Ca într-un coșmar zidul se îndepărtează aproape pînă la orizont; înapoia lui vegetația clocotește, și brusc, ia foc: pinii troznesc; frunzişul azvîrle limbi de foc în aer. Cerul însuși este cuprins de vîrtejuri amplificate ca apele unei revărsări; el se dizlocă, tîrît în jurul centrului său, soarele, printr-o mişcare giratorie.

Astfel desenele povestesc drama însăşi. Van Gogh pictează tabloul definitiv. Valurile puse deja în mişcare se amplifică, tot cîmpul se zbuciumă, asemenea mării zguduite de furtună. Liniile se umflă, se înghesuie și gonesc fie că înfățișează căpițele de fîn, fie colina din fund. Soarele antrenează în rotirea lui nebună tot tabloul și tușele de penel nu mai marchează decît zbuciumul unei uriașe vîltori care se amplifică la infinit; el se întoarce, cutremurat de mînie și de angoasă în universul care l-a evocat. Pictorul, punct final al lumii şi punct de origine a picturii, se înalță în centrul artei.

Astfel se afirmă pe rînd trei posibilități majore. Se poate ca efortul creator să fie consacrat mai cu deosebire uneia sau alteia dintre acestea. Dar în operele cele mai ample și mai împlinite pe care ni le-a lăsat trecutul, ele participă în deplină armonie; doar proporțiile sînt cele care variază.

CAPITOLUL II

ARTA ŞI REALITATEA

Arta se prezintă ca o divinitate cu triplu chip pe care se reflectă rînd pe rînd realitatea exterioară, creaţia plastică, realitatea interioară. Fiecare merită o cunoaştere mai aprofundată. Realul exterior, tradus prin realism, este cel pe care se cuvine să-l abordăm în primul rînd, căci el este cel care, timp de secole, s-a dovedit a fi exigenţa principală a artei.

Acesta este dominant încă din primele încercări ale oamenilor preistorici, care gravau pe peretele peşterilor silueta animalelor cu care se hrăneau. Cum aceştia dispuneau de suprafeţe de piatră mai mult sau mai puţin plane pe care desenau, şi fiindcă învăţaseră să distingă vînatul după siluetă, ei recurseseră la artificiul unui profil, delimitat printr-o linie incisă ori trasată. Prin acest decupaj, care dispreţuia orice alte particularităţi în afară de cele ale speciei, ei fixau esenţialul din ceea ce îi interesa. La ce bun să încerce acolo crearea iluziei de perspectivă ori a unui cadru? Nici prin gînd nu le trecea. Abia într-un tîrziu vor încerca ei să sugereze masivitatea volumelor esenţiale. Şi timp de secole, timp de milenii, arta nu va investiga mai departe.

Această concepţie n-a fost de altfel abandonată niciodată. Desenul de pe vasele greceşti este mult diferit, în elementele sale esenţiale, de acela al frescelor preistorice? Euphronios sau Duris ştiu să spună tot, ca şi cei din paleolitic, cu o singură linie, dar ea a devenit atît de precisă,

este percepută cu o asemenea acuitate și condusă cu o asemenea forță sugestivă încît sîntem obligați să simțim tot ceea ce nu indică: relief, volum ba chiar și materia unei stofe fluturînd în aer ori mulată pe corp.

Dar pretențiile realismului cresc. Dacă pictorii de vase se limitau la un simplu liniament expresiv, pictorul de frescă inaugurase deja relieful formelor. Prin această convenție, el încerca să încalce legea planului pe care trebuia să picteze și să exprime în mod iluzoriu ceea ce materia artei sale nu îi punea la dispoziție. Planitatea suportului, pînă aici respectată, va fi de acum înainte încălcată. Va fi de ajuns să se admită că, într-un volum, partea cea mai apropiată de ochi e cea mai clară și că cele care se îndepărtează în spațiu se cufundă în același timp într-o umbră din ce în ce mai mare. Acest lucru devine într-un fel sinonim cu profunzimea, printr-un artificiu generalizat. O dată cu aceasta pictura va putea imita efectele sculpturii. Și, chiar în Renaștere, Leonardo da Vinci va fi uimit de această putere.

Realul este oare de acum înainte cucerit în întregime? Apare o nouă exigență: cînd am definit volumul unei sfere, n-am spus încă dacă ea este de aramă, de lemn ori de fier; am trecut sub tăcere materia. Or forma, exprimînd volumul, ține încă de o anume abstracție și numai substanța asigură o prezență concretă. La redarea ei va încerca deci să se extindă puterea de iluzionare.

Pentru aceasta va trebui să așteptăm secolul al XV-lea flamand. Unde s-ar fi putut manifesta mai puternic o astfel de nevoie dacă nu în acest mediu dominat de o burghezie ajunsă deodată la putere și care, întemeindu-și bogăția pe comerț, era educată în spiritul justei evaluări a substanței care constituie lucrurile? A vinde bine înseamnă a cunoaște valoarea obiectelor iar această valoare variază mai ales în funcție de raritatea materialelor. Un burghez era deci prin definiție un om expert în determinarea și diferențierea lor. Flamanzii și burgunzii, crescuți în sînul unei societăți de postăvari, obișnuită cu evaluarea realului, nu puteau să nu se supună acestei noi exigențe. Un Jan Van Eyck, un Memling s-ar fi putut oare limita la această aproximație constituită de formă prin conturul și volumul ei? Ei știau bine că lumina nu are același reflex pe metal și pe piele, și

că fiecare metal, fierul, argintul sau aurul, are felul său propriu de a o oglindi. Ce erezie să înfățișezi în mod asemănător o blană prețioasă și un postav ordinar! Și oare chiar se poate omite deosebirea dintre diversele calități de postav atît de sensibilă la o privire atentă ori la pipăit?

« Din ce e făcut? » Întrebare esențială... Dar pentru a răspunde la ea, de ce altceva dispune artistul, decît de o substanță unică care este cea pe care o întinde penelul său o dată cu culoarea? Or, culoarea singură n-ar putea satisface această exigență. Într-adevăr corpurile materiale răspund în mod diferit la asaltul luminii, după cum învelișul lor este zgrunțuros ori neted, după cum masa lor rămîne opacă ori se lasă pătrunsă de raze pe măsura transparenței sale. Exista un produs care fusese deja folosit, de exemplu, pentru baniere, care în cortegii trebuiau să fie acoperite de culori capabile să reziste intemperiilor. S-a ajuns atunci să se folosească uleiul drept vehicul pentru pigmenții colorați. Această descoperire avea să servească drept punct de plecare pentru tehnica în ulei care avea să facă de acum înainte o carieră uimitoare. Pasta amestecată cu această substanță poate într-adevăr să facă în așa fel încît aceeași tonalitate să pară mată sau lucioasă, netedă sau zgrunțuroasă, transparentă sau opacă, în funcție de capriciul penelului sau al pensulei care o întinde și de proporția diluării: pictura va putea fi un strat de pastă groasă și grea sau dimpotrivă un strat subțire prin care răzbate culoarea de fond. Toate aparențele sesizate de ochi se pot transcrie de acum înainte în acest joc nesfîrșit de iluzii.

În aceasta constă, oare, totul? Mai rămîne lumina, acea lumină a cărei intervenție a fost decisivă pentru a stimula materia și care uneori se lipsește de aceasta pentru a excita sistemul nostru optic doar prin vibrațiile ei. În lumea vizibilă, nu există doar lucrurile, închise în jocul combinat al liniilor și culorilor, al reliefurilor și al materialelor; mai există mediul în care ele se scaldă. În momentul în care pictura a simțit tentația de a-și asigura această nouă cucerire, ea a fost pusă în fața unei dileme pe care pînă atunci o ignorase. Trebuia să aleagă între vechile reușite și noile sale ambiții. Să-și îndrepte forțele către aventura care se oferea însemna să și le retragă din domeniile deja ocupate. A afirma materia prin conturul, volumul și substanța ei

obligă la înlăturarea a tot atîtea bariere de netrecut în fața liberului zbor al luminii. Pentru a asigura acest zbor e necesar să se facă un vid în fața lui. Deci trebuie să alegi între realitatea concretă care-și are legile sale și lumea imaterială care își are propriile sale exigențe. Și astfel încep o luptă și o dramă care de acum înainte vor sfîșia pictura.

Caravaggio, acuzat de a fi atît de realist încît risca să devină materialist, a înfruntat primul acest conflict. El a recurs la iluminat pentru a traduce lumina. Aceasta încetează atunci de a mai fi doar un mediu anonim; se manifestă prin raze. Dar, îndată ce ating formele, aceste raze le atacă, le denaturează deoarece le « transformă ». Volumul pe care îl concepem în regularitatea abstractă a definiției sale geometrice suferă un asalt: lumina, abordîndu-l, decupează acolo reliefurile, zone pe care ea le luminează și care, supunîndu-se jocului arbitrar al acestui proiector, apar brusc ca niște insulițe neașteptate din marea care le acoperea. În același timp, alte zone dispar, sînt înghițite de umbră. Tot ceea ce primește lumină își amplifică existența; tot ceea ce este lipsit de ea pare azvîrlit în neant. Contrastele astfel marcate creează o geografie imaginară cu frontiere născute din hazard. Forma nu-și mai poate rămîne fidelă ei însăși, definiției sale; ea suferă metamorfoze uneori monstruoase, în care mintea noastră nu o mai recunoaște. A accepta iluminatul înseamnă a substitui legea luminii legii materiei. Aceasta este concurența violentă al cărei martor s-a vrut Caravaggio. Forma, triumf al artei italiene, este mereu prezentă în operele sale, dar pentru a fi torturată, martirizată, desfigurată.

Între aceste forțe care rivalizează în influență, Claude Lorrain încearcă să impună încă un echilibru. Conturul marinelor sale este constituit din arhitecturi de piatră și de marmură, cărora el le precizează forma, le echilibrează masele, le modelează relieful; dar centrul nu este decît o amplă deschizătură în care nu domnesc decît vidul și transparența. Apa și aerul au făcut ca domnia fluidului și a impalpabilului să ia locul domniei concretului; ca o caracatiță de foc, soarele, rege al acestor spații, își întinde tentaculele rectilinii pînă cînd acestea ating și mîngîie coloanele și frontoanele.

Aceasta nu era decît o amînare: lumina trebuie puțin cîte puțin să triumfe și, o dată cu impresionismul, ea va

înlocui definitiv realitatea apăsătoare şi palpabilă, realitatea maselor solide.

Îndată ce apare noua şcoală, în răstimp de cîţiva ani se săvîrşeşte o revoluţie radicală. Noul program se formulase deja cînd Jean-François Millet, în 1871, picta *Biserica din Gréville* ca un montaj înghesuit de volume geometrice; terenul şi pietrele cărării sau ale povîrnişurilor, zidurile naosului, clopotniţa bondoacă, ţiglele pline de muşchi ale acoperişurilor rivalizează în densitate şi abia la extremităţile orizontului ascuns de clădirea greoaie şi joasă se întrevede prezenţa mării. Către 1901, Monet se consacra studiului unei alte biserici, aceea din *Vétheuil:* contururile care sub mîna lui Millet delimitau încă forma, planurile luminate ori întunecate care afirmau volumele, granulaţiile şi tuşele groase de pastă care arătau asprimea materiei, nu-şi mai găsesc locul aici. Vechiul realism, cel care se conturase încă din preistorie, este acum mort. Totul se percepe, totul se exprimă în termeni de lumină, adică în variaţii cromatice; casele, faţadele şi acoperişurile lor, clopotniţa înălţată se scaldă în aceeaşi atmosferă comună care, prin învelişul ei diafan şi schimbător, le lasă să se bănuiască prin modulaţii subtile. Asemeni aeronautului care vrea să urce într-un văzduh mai uşor şi mai liber şi care trebuie să arunce peste bord lestul care-l reţine, pictorul s-a debarasat, aruncîndu-le în foc, de toate lentele sale cuceriri anterioare: linia, relieful, redarea substanţelor... El nu mai cunoaşte acum decît impresiile optice, vibraţiile retinei sale. Şi pentru a se elibera şi mai mult de constrîngerile solidului, el etalează undele rîului într-o pînză de apă care urcă; înalţă malul ca şi cum acesta ar pluti deasupra unei inundaţii. Satul restrîns în spaţiul îngust care îl lipeşte de cadru nu-şi recapătă libertatea decît în reflexul său în apă care se întinde şi se dilată, incert şi dizolvat în clipocitul uşor al valurilor şi al tuşelor de culoare.

Tema pe care Monet a pictat-o în nenumărate rînduri, dezgheţul, momentul cînd rîul, încremenit vremelnic în blocurile sale de gheaţă, îşi recapătă natura fluidă şi rapidă, care curge şi palpită, capătă aproape valoarea unui simbol: în ea se rezumă o aspiraţie profundă pe care o vedem afirmîndu-se de-a lungul carierei artistului comparînd, de astă dată, două din propriile sale opere: un alt peisaj de piatră

înlocui definitiv realitatea apăsătoare şi palpabilă, realitatea maselor solide.

Îndată ce apare noua şcoală, în răstimp de cîţiva ani se săvîrşeşte o revoluţie radicală. Noul program se formulase deja cînd Jean-François Millet, în 1871, picta *Biserica din Gréville* ca un montaj înghesuit de volume geometrice; terenul şi pietrele cărării sau ale povîrnişurilor, zidurile naosului, clopotniţa bondoacă, ţiglele pline de muşchi ale acoperişurilor rivalizează în densitate şi abia la extremităţile orizontului ascuns de clădirea greoaie şi joasă se întrevede prezenţa mării. Către 1901, Monet se consacra studiului unei alte biserici, aceea din *Vétheuil:* contururile care sub mîna lui Millet delimitau încă forma, planurile luminate ori întunecate care afirmau volumele, granulaţiile şi tuşele groase de pastă care arătau asprimea materiei, nu-şi mai găsesc locul aici. Vechiul realism, cel care se conturase încă din preistorie, este acum mort. Totul se percepe, totul se exprimă în termeni de lumină, adică în variaţii cromatice; casele, faţadele şi acoperişurile lor, clopotniţa înălţată se scaldă în aceeaşi atmosferă comună care, prin învelişul ei diafan şi schimbător, le lasă să se bănuiască prin modulaţii subtile. Asemeni aeronautului care vrea să urce într-un văzduh mai uşor şi mai liber şi care trebuie să arunce peste bord lestul care-l reţine, pictorul s-a debarasat, aruncîndu-le în foc, de toate lentele sale cuceriri anterioare: linia, relieful, redarea substanţelor... El nu mai cunoaşte acum decît impresiile optice, vibraţiile retinei sale. Şi pentru a se elibera şi mai mult de constrîngerile solidului, el etalează undele rîului într-o pînză de apă care urcă; înalţă malul ca şi cum acesta ar pluti deasupra unei inundaţii. Satul restrîns în spaţiul îngust care îl lipeşte de cadru nu-şi recapătă libertatea decît în reflexul său în apă care se întinde şi se dilată, incert şi dizolvat în clipocitul uşor al valurilor şi al tuşelor de culoare.

Tema pe care Monet a pictat-o în nenumărate rînduri, dezgheţul, momentul cînd rîul, încremenit vremelnic în blocurile sale de gheaţă, îşi recapătă natura fluidă şi rapidă, care curge şi palpită, capătă aproape valoarea unui simbol: în ea se rezumă o aspiraţie profundă pe care o vedem afirmîndu-se de-a lungul carierei artistului comparînd, de astă dată, două din propriile sale opere: un alt peisaj de piatră

și apă, Londra, *Clădirea Parlamentului*, pe malul Tamisei, apare de două ori în răstimp de treizeci de ani. În acest exemplu presiunea care se exercită asupra picturii și a viziunii sale asupra realului poate fi sesizată în opera unuia și aceluiași pictor, a șefului impresionismului: la începuturile carierei sale, în 1871, chiar în anul în care Millet picta *Biserica din Gréville*, legea care guvernează corpurile solide era încă dominantă; plasarea în spațiu este făcută cu ajutorul unor orizontale și verticale întretăiate care blochează cu fermitate un univers de pondere și de echilibru. Pilonii groși din primul plan, prin masa lor opacă, reamintesc că materia, chiar dacă se estompează o dată cu ceața din depărtare, este totuși dotată cu o consistență de necombătut. Treizeci de ani mai tîrziu, în pragul secolului al XX-lea, nu mai există decît ceața, o ceață care dansează, ascultînd de mecanica fluidă a curenților care agită aerul; o ceață care dizolvă monumentele, lipsite de bază și înălțate ca niște fantome plutitoare; doar soarele o mai înfruntă, o străpunge pe alocuri, aruncînd asupra apei abia bănuite reflexe fărîmițate și se înfășoară, pe cerul pîclos, în văluri inconsistente.

Astfel impresionismul care, la capătul unor lungi secole de pictură, a realizat, dintr-un anumit punct de vedere, extrema perfecționare a realismului, vrînd neapărat să prindă ceea ce pare că trebuie să evite cel mai mult, trădîndu-se parcă singur, a asigurat totodată distrugerea acestei materii solide care este singurul său sprijin ferm. Impresionismul privează realismul de gîndirea clară și distinctă pe care se bazează acesta: noțiunea obiectelor și a corpurilor; acesteia el i-a subtituit o realitate panteistă, incertă și schimbătoare ca un vis, în care viziunea, cu atît mai mult cu cît se vrea exactă, se întîlnește cu fantasma. Realitatea optică, ridicată în slăvi, ajunge aici atît de incertă și atît de alienată încît nu i se mai acordă nici o importanță.

Arta modernă se va întoarce de acum încolo către alte baze: astfel ea se va dedica înainte de orice căutărilor plastice. Pictura, după ce a epuizat posibilitățile realismului, nu va mai putea decît să le exploreze pe cele ale invenției formale și cromatice. Căutarea Frumosului o va înlocui pe aceea a Adevărului sau, mai exact, frumosului căutat în natură îi va urma frumosul născut din mijloacele de creație.

CAPITOLUL III

ARTA ŞI FRUMOSUL

Dacă în trecut aventura principală a artei a fost în mod manifest urmărirea şi perfecţionarea realismului, nimicit în această împlinire finală care avea să fie pentru el şcoala impresionistă, dacă, dimpotrivă, arta contemporană, îndepărtîndu-se progresiv de figurativ pînă la evitarea lui, pare obsedată înainte de orice de dorinţa de a exalta resursele proprii liniei, formei şi culorii, acestea nu încetaseră niciodată să joace un rol primordial.

Tot ceea ce, în perspectiva realismului, joacă doar rolul de mijloc de execuţie, poate fi promovat la rangul de scop. Aceasta deoarece fiecare mijloc, tratat în sine, devine unul din mobilurile plăcerii estetice. Astfel se întîmplă cu primul element pe care l-am întîlnit în încercările iniţiale ale artei, în Paleolitic, şi care este linia.

Se poate trasa o linie, cu scopul de a o face să reprezinte ceva; putem la fel de bine s-o trasăm pentru a-i încerca armonia. Legenda ne spune că, plictisiţi de rivalitatea pe terenul *trompe-l'œil*-ului, doi dintre cei mai mari pictori ai antichităţii greceşti n-au reuşit să se deosebească decît întrecîndu-se în efortul de a atinge frumuseţea unei linii pure. Astfel se afirma deja dubla capacitate a unei linii, aceea de a figura şi aceea de a emoţiona. Ce este oare surprinzător în aceasta? Am putea confunda un alergător cu un balerin? Primul se foloseşte de corpul şi de picioarele sale



Școala venețiană. Secolul al XVI-lea.
Tintoretto.
Cina cea de taină. Detaliu.
Veneția, San Giorgio Maggiore.
Foto Fiorentini.



Școala venețiană. Secolul al XV-lea.
Crivelli.
Bunavestire.
Londra, National Gallery.
Foto Anderson.



Şcoala franceză. Secolul al XVII-lea.
Jean Daret.
Pictură în *trompe-l'œil.*
Hôtel de Châteaurenard. Aix-en-Provence.
Foto Arhivele Fotografice.

2

Fotografie ▶
a curţii azilului
de la Saint-Rémy.



Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Ingres.
Studiu pentru Rafael şi Fornarina (1814).
Muzeul din Berna. Fotografia Muzeului.

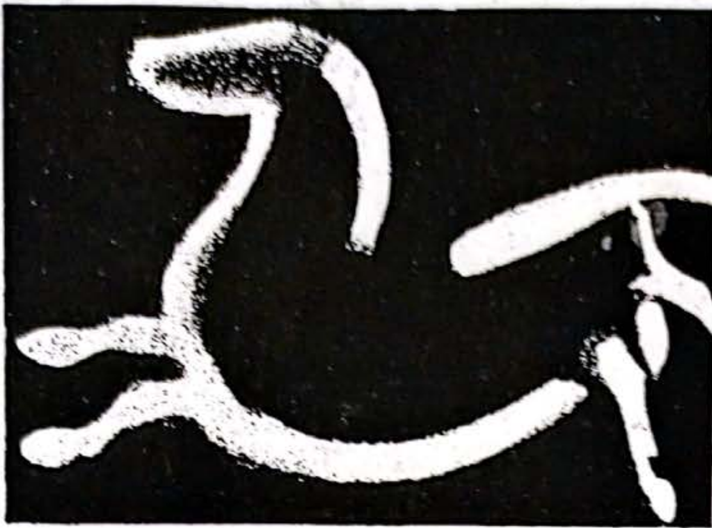
Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Ingres.
Rafael şi Fornarina (către 1860).
Colecţie particulară.
Foto Wildenstein.



Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea. ▶
Van Gogh.
Curtea văzută din azilul de la Saint-Rémy.
(Creion negru, 1889).
Neue Staatsgalerie, München.
Fotografia Muzeului.







Artă preistorică. *Cal în galop.*
Pictură roșie
din peștera de la Altamira (Spania).





Şcoala flamandă. Secolul al XV-lea.
Dieric Bouts. *Dumnezeu-Tatăl.*
Detaliu din Încoronarea Fecioarei.
Viena, Academia de Arte Frumoase.
Fotografia Muzeului.

◀ Artă romană. Secolul I î.e.n.
Frescă din casa Vettii din Pompei.
Hercule copil sugrumînd şerpi.
Foto Anderson-Giraudon.



Şcoala italiană.
Secolul al XVII-lea.
Caravaggio.
Moartea Fecioarei. Detaliu.
Muzeul Luvru.
Foto Flammarion.

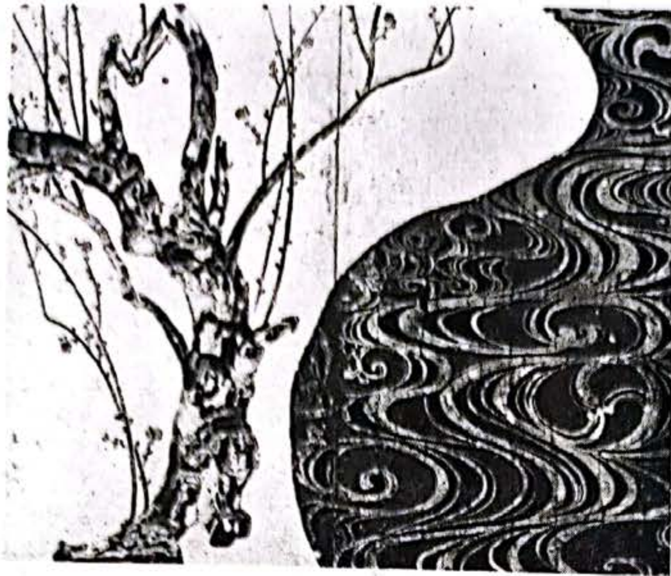
Şcoala franceză.
Secolul al XIX-lea.
Millet.
Biserica din Gréville. 1871.
Muzeul Luvru.
Foto Giraudon.



Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Claude Monet.
Clădirea Parlamentului din Londra. 1904.
Muzeul Luvru.
Foto Flammarion.



60



Şcoala japoneză. Secolul al XVII-lea.
Ogata Kôrin.
Prun alb şi prun roşu.
Paravan.
Colecţia Sekai-Kyûsei-Kyô.
Muzeul din Atami.



Şcoala florentină. Secolul al XV-lea.
Paolo Uccello.
Sir John Hawkwood.
Cabinetul de Desene.
Muzeul Uffizi, Florenţa.
Foto Alinari-Giraudon.

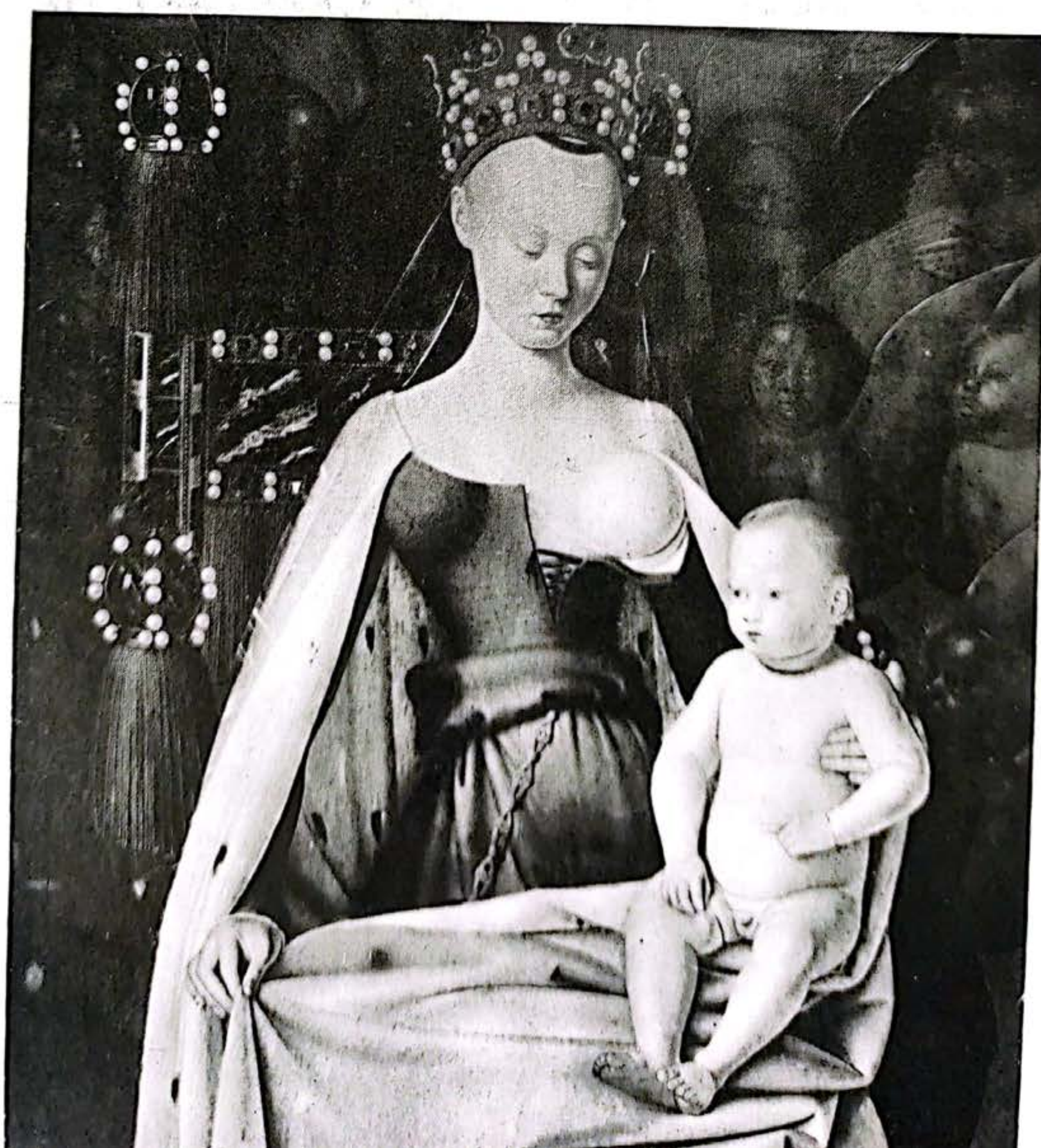
Paolo Uccello.
Sir John Hawkwood,
frescă
în nava laterală a Domului
din Florenţa.
Foto Alinari-Giraudon.

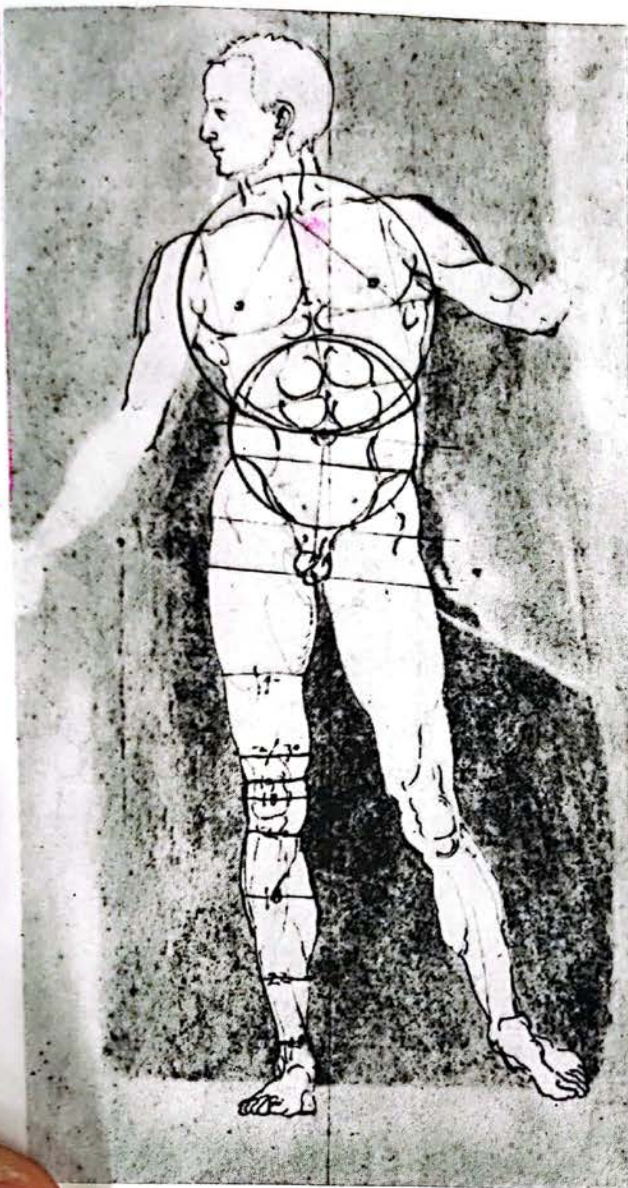

IOANNES·ACVTVS·EQVES·BRITANNICVS·DVX·AETATIS·S
VAE·CAVTISSIMVS·ET·REI·MILITARIS·PERITISSIMVS·HABITVS·EST
·PAVLI·VCCELLI·OPVS·



Arta preistorică.
Venus aurignaciană din Lespugue.
Muzeul Omului.
Foto Flammarion.

Şcoala franceză. Secolul al XV-lea.
Jean Fouquet.
Fecioara.
Muzeul din Anvers.
Foto Flammarion.

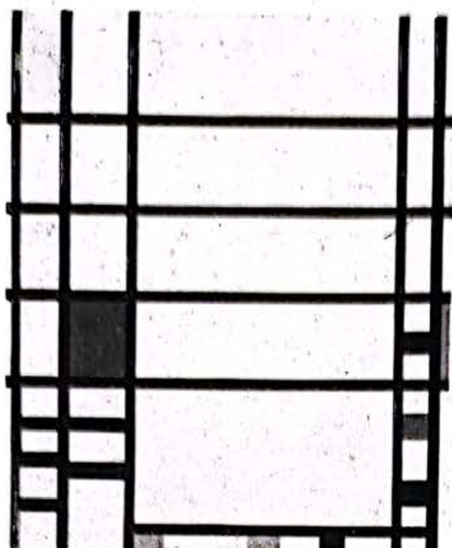






Albrecht Dürer.
Studiu pentru Adam (către 1507).
Viena, Albertina.
Fotografia Muzeului.

Şcoala germană. Secolul al XVI-lea.
Albrecht Dürer.
Adam.
Muzeul Prado.
Fotografia Muzeului.



Şcoala olandeză. Secolul XX.
Piet Mondrian.
Trafalgar Square. 1939–1943.
New York,
Muzeul de Artă Modernă.
Donaţia Mr. W.A.M. Burden.
Foto Soichi Sunami.

Arta irlandeză. Secolul al IX-lea.
Book of Kells. Dublin, Trinity College.
By permission
of the Board of Trinity College,
Dublin. Foto The Green Studio.



Școala germană. Secolul al XVI-lea.
Hans Holbein. *Portretul Catherinei Howard.* Detaliu al miinilor.
Muzeul de artă din Toledo. Fotografia Muzeului.

Școala venețiană. Secolul al XVI-lea.
Tițian. *Familia Vendramin în adorație. în fața relicvariului Adevăratei Cruci.* Către 1543.
Detaliu al unei mîini. Londra, National Gallery.
By courtesy of the Trustees of the N.G.



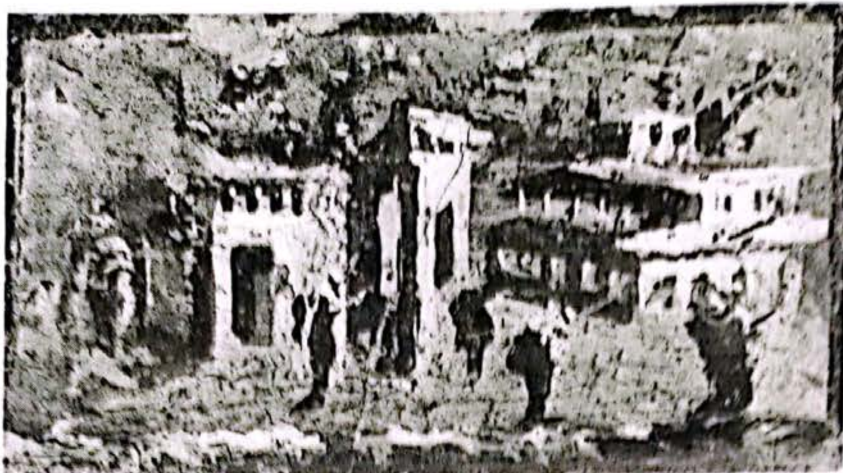
8



Arta romană. Secolul I i.e.n.
Frescă provenind din Pompei.
Muzeul din Neapole.

Şcoala olandeză. Secolul al XVII-lea.
Rembrandt. *Omul cu baston.* Detaliu al nasului.
Muzeul Luvru. Macrofotografie în lumină directă.
Foto Laboratorul Muzeului Luvru.





Arta romană. Secolul I i.e.n.
Frescă provenind din Pompei.
Muzeul din Neapole.

Şcoala olandeză. Secolul al XVII-lea.
Rembrandt. *Omul cu baston*. Detaliu al nasului.
Muzeul Luvru. Macrofotografie în lumină directă.
Foto Laboratorul Muzeului Luvru.



pentru a atinge cît mai repede posibil un punct determinat; al doilea nu recurge la gesturi, analoge totuşi, decît pentru a le degaja armonia. În limbaj filozofic, s-ar spune că în primul caz deplasarea avea o finalitate exterioară ei însăşi, pe cînd, în al doilea caz, ea urmărea un scop în sine. Kant atribuia artei tocmai un scop în sine. Este normal ca pictura şi coregrafia să se întîlnească asupra acestui punct.

Acţiunea pe care ele o exercită asupra spectatorului ascultă de altfel de un mecanism care nu diferă chiar atît de mult. Cînd vedem o linie pe o pînză, pe o hîrtie, o citim, adică o urmărim cu ochii, fie şi în mod inconştient, ca şi în cazul balerinului. A o parcurge astfel, printr-o luare în posesie mintală, echivalează cu a o trăi în imaginaţie. Într-o mai mică măsură, avem aceleaşi impresii ca şi atunci cînd i-am efectua traseul prin efort muscular. Această reconstituire interioară, provenind din faptul că vedem şi simţim în acelaşi timp, este cu totul evidentă cînd spectatorul este martor al unei probe sportive: cei care urmăresc un meci de box nu întîrzie să se asimileze luptătorilor, pînă într-atît încît nu se pot abţine să nu repete gesturile care se desfăşoară în faţa lor. Jurnalele cinematografice de actualităţi ne-au obişnuit să observăm în mod direct în public mişcarea ochilor care urmăresc mingea în deplasarea ei. Spencer, în al său *Eseu asupra graţiei*, remarca: «Atunci cînd se execută sub ochii noştri o mişcare, simpatizăm... cu trupul şi cu membrele care o execută». Şi conchidea: «Am ajuns la concluzia că, în general, o acţiune are cu atît mai multă graţie cu cît se exercită cu mai puţină cheltuială de forţă». Avem aici una din cheile armoniei. Să ne obligăm mîna să parcurgă de la un punct la altul printr-o suită de gesturi rigide şi sacadate şi vom simţi repede oboseala; dacă recurgem la o curbă, oboseala se va manifesta mult mai lent; dar dacă preferăm să începem parcursul nostru printr-un gest arcuit pe care îl vom continua prin curba inversă, departe de a resimţi vreo oboseală, vom constata în braţ şi în muşchi o anumită plăcere. Or, ce altă mişcare determină linia în formă de S, a cărei eficacitate estetică a fost sesizată de artişti de multă vreme, astfel încît marele pictor englez Hogarth, în *The Analysis of Beauty*, o exaltă ca fiind traiectoria cea mai împlinită şi o numeşte «Linia frumuseţii»? În gravurile care ilustrează cartea sa şi pe care le-a desenat el însuşi,

multiplică exemplele reușite ale acestei linii atît în formele trupului uman cît și în cele ale unei flori, în neglijența fericită a unui fald, sau în profilul rafinat al unei mobile.

Una din artele care au împins cel mai departe rafinamentul grafic este stampa japoneză, căreia sfîrșitul secolului al XIX-lea i-a descoperit toate farmecele, ajungînd să extragă din ea bazele primului «stil modern». Or, gravorul nipon scoate principalul efect din mînuirea dezinvoltă a curbelor și a contra-curbelor ce se succed cu libertatea liniei unui bici care se încolăcește în aer. Esteticianul Guyau, meditînd asupra ideii lui Spencer, nu se temea să conchidă: «Care mișcare ne dă, cînd o executăm sau cînd o privim, impresia de grație? Aceea în care orice efort muscular pare să fi dispărut, în care membrele se mișcă liber ca purtate de aer». Aceasta este cu siguranță cauza confuzei delectări oferite de o traiectorie curbilinie, în același timp ușoară și compensată.

Este din ce în ce mai notoriu faptul că, în ființa umană, fizicul și psihicul sînt profund implicate unul în celălalt și că nu există explicație completă dacă, după ce s-a recurs la unul din ele, nu e invocat și celălalt. De aceea unele forme ne satisfac, nu atît prin lipsa de efort muscular pe care o încercăm urmărindu-le cu gestul, ci prin lipsa de constrîngere mentală pe care o constatăm gîndindu-le. Pentru aceasta trebuie ca o formă să fie simplă, ușor de înțeles în esența și desfășurarea ei. Secțiunea unui trunchi de copac doborît evocă imediat ideea de neregularitate și nu ne satisface ca cercul abstract pe care avem imediat tendința să i-l substituim. Formele prezentate de natură par, aproape întotdeauna, simple schițe sau accidente; acelea pe care le concepe spiritul în geometrie țin de satisfacția deplină, absolută, pe care Platon o urmărea în apropierea Ideilor, a prototipurilor perfecte pe care realitatea poate doar să le imite în mod grosolan și să le degradeze. O circumferință, pe care o știm de altfel realizată prin mișcarea simplă și regulată a unei raze pivotînd în jurul unui punct fix, ne dă aceeași senzație de ceva ușor și perfect pe care linia în formă de S o procura imaginației noastre musculare. Astfel artistul va cultiva, alături de frumusețile arabescului, reducerea aspectului complex prezentat de real la simplitatea oferită de geometrie. Arta gotică, pe

măsură ce se rafinează, dă curs liber ondulării curbelor flamboaiante; dar albumul arhitectului Villard de Honnecourt, datînd din secolul al XIII-lea şi păstrat la Biblioteca Naţională, stă mărturie că sculptorul din acel timp îşi pregătea operele, care ar putea apărea ca realiste la executare, reducîndu-le la schemă, la triunghiuri, careuri, stele, cruci diferit asamblate. Înflorirea realului, care de altfel ne place, pare să fie explicată printr-o substructură aproape abstractă. S-a putut vorbi de «precubism» în faţa acelor *Bizarie* ale lui Bracelli care, în secolul al XVI-lea, reduc corpul uman la o asamblare de paralelipipede combinate în mod diferit.

Astfel orice operă de artă, oricît de realistă ar părea la prima vedere, reclamă o dublă lectură, a doua fiind consacrată descifrării organizării ei plastice. Aceasta nu este o simplă ipoteză, dovezile există. A fost oare vreodată arta *trompe-l'œil*-ului dusă mai departe decît în marea frescă a lui Paolo Uccello din Domul din Florenţa, reprezentînd pe condotierul din secolul al XV-lea *Sir John Hawkwood*? Pictorul a vrut să reuşească turul de forţă de a înălţa doar cu penelul său un mormînt comportînd o bază arhitecturală surmontată de o statuie ecvestră şi să îl execute cu atîta ştiinţă, încît, în penumbra naosului, ne putem crede, la prima vedere, în prezenţa unui monument veritabil sculptat în întregime în piatră. Totuşi desenul în pătrăţele, păstrat la muzeul Uffizi, demonstrează în mod peremptoriu că artistul îşi orientase căutările în cu totul altă direcţie: pe această pagină umbrele, reliefurile sînt în mod voit eliminate, pentru a reduce desenul la un fel de epură a formei. Se descoperă astfel că această formă este studiată potrivit unui traseu care o reduce, în toate părţile ei, la execuţia regulată pe care o poate furniza un compas. Crupa calului determină chiar două treimi dintr-un cerc perfect; alte fragmente de circumferinţă sînt observate în ceafa animalului, în pîntecul lui, în linia picioarelor sau a cozii. Iar Condotierul pare el însuşi cuprins într-un trunchi de con. Pe alocuri, de altfel, aceste arcuri riguroase se combină pentru a reda ondularea liniei în formă de S, a cărei graţie se va împleti cu această rigoare. Este oare nevoie să amintim că, la aceeaşi epocă, cel mai ilustru dintre pictorii germani, Albrecht Dürer, care ne-a lăsat în scris expunerea teoriilor sale,

redacta un tratat pe care l-a intitulat: *Despre riglă și compas*? Așadar pictorul se revendica de la instrumentele înseși ale geometrului pur.

Aceste structuri abstracte care «subîntind», cum ne place să spunem astăzi, aparențele cele mai figurative au fost practicate foarte de timpuriu, încă de la nașterea artei. Dacă realismul își află originea în arta preistorică, schema geometrică se relevă a fi practicată în aceeași epocă. Venus din Lespugue este poate cea mai veche sculptură dăinuind de la începuturile umanității: este un fapt evident că forma feminină se înscrie aici în interiorul unui romb astfel încît partea de sus, terminată prin cap, răspunde simetric părții de jos care se subțiază prin picioare; se întîmplă uneori ca un paginator prea grăbit să răstoarne imaginea, într-atît de identic se citește ea în ambele sensuri; așa s-a întîmplat cînd s-a publicat prima ediție a cărții mele *Dialog cu Vizibilul*.

Ceea ce demonstrează studiul desenului și al liniilor s-ar putea verifica dacă s-ar aborda acela al volumelor. Cézanne, cînd declara că era necesar «să trateze natura prin cilindru, sferă, con», nu era un precursor; el trăgea concluzia unei îndelungate tradiții a cărei exprimare am putea-o afla deja în *Tratatul despre figura umană* a lui Rubens, care afirma că «se pot reduce elementele sau principiile figurii umane la cub, la cerc sau la triunghi».

Operele sînt la fel de elocvente ca și principiile enunțate: dacă, în unele din portretele sale, figura *Doamnei Cézanne* este tradusă printr-o formă în mod manifest ovoidă, o clarificare la fel de sculpturală se poate citi în tablourile lui Georges de La Tour, cu două secole și jumătate mai devreme. Se pare că claritatea inerentă geniului francez ar fi predispus școala noastră la aceste schematisme plastice. Desigur, ele sînt frecvente și în Italia; Piero della Francesca a dat în această privință exemple admirabile. Dar, în același timp, la noi, celebra *Fecioară* a lui Jean Fouquet, de la Muzeul din Anvers, nu pare oare constituită prin asamblarea unor volume fundamentale pe care le regăsim pe toată întinderea panoului: sfera la care se reduce capul Pruncului Isus răspunde celei care țîșnește din corsajul Mamei sale; o regăsim de asemenea în forma capetelor îngerașilor ca și în motivele, care, pe spătarul tronului, alternează cu cilindri; chiar în decor, numeroasele perle

oferă o replică redusă a acesteia. Cercetarea formelor cilindrice s-ar revela la fel de fructuoasă dacă am muta-o de la montanţii scaunului la aspectul braţelor copilului sau al pliurilor stofelor.

Nu există artă modernă, nu există artă veche, nu exist decît legi eterne, reîncarnate aşa cum generaţiile unei aceleiaşi familii perpetuează şi diversifică tipuri ereditare. Se vorbeşte în acest caz despre un acelaşi sînge. Arta, de asemenea, face să curgă un sînge unic sub aceste chipuri diverse, pe care le colorează şi le animă.

Curiozitatea modernă, îndată ce a extras cu o obstinaţie mai teoretică aceste legi fundamentale ale plasticii, s-a mulţumit să recunoască aplicarea prefigurată a acestora departe, la popoarele cele mai străine de geniul nostru occidental: măştile negre ca şi, într-o accepţiune mai generală, toată sculptura numită «primitivă», au permis să se afirme, fără greutate, fraternitatea lor cu căutările cele mai «moderne» ale cubiştilor noştri.

Arabescul şi forma sînt oare suficiente pentru a dezvălui toate tainele căutării plastice? Ele nu constituie în această privinţă decît primele trepte, cele mai evidente. Geometria stabileşte forme ale căror raporturi pot fi calculate matematic. Acestea vor duce la armonia care îşi va împlini cu atît mai bine funcţia cu cît se va strădui să lege şi să unească elemente numeroase şi distincte. Se iveşte o nouă ocazie de a verifica acea lege a plăcerii născute din lipsa de efort mental cu care am făcut deja cunoştinţă atunci cînd se afirmau formele simple. Spiritul este derutat, obosit de ceea ce e prea complex. Funcţia sa este de a degaja din tot şi în toate principiul unităţii. Proporţia care stabileşte între părţi separate şi în aparenţă autonome o solidaritate de principiu satisface pe deplin această năzuinţă intelectuală. Aplicabilă măsurilor cantitative, în felul în care şi ritmul este aplicabil mişcărilor şi le corectează incoerenţa, ea permite degajarea unui principiu de unitate uşor de perceput.

Se pare că Egiptul a fost primul care să conceapă toate resursele pe care arta le poate aştepta din raporturile calculabile, dar, în mod manifest, Grecia a fost cea care a făcut din ele una din bazele esteticii. Imaginaţia fiind năzdrăvana casei şi găsind în esoterism o efervescenţă de cultură pentru a prospera, teoriile cele mai aleatorii în legătură cu aceasta

s-au înmulţit. Este mai sănătos să nu trecem dincolo de ceea ce dovedeşte experienţa, deci documentul. Or, şi în acest caz este uşor să-l aflăm. În 1504, în zorii Renaşterii germane, Albrecht Dürer a executat o gravură reprezentînd pe *Adam şi Eva*, în care a vrut să cuprindă toată ştiinţa pe care s-a dus s-o afle în Italia. Acest subiect religios este în acelaşi timp o scenă de nuduri. Ea permite deci, fără a rupe cu tradiţia creştină a Evului Mediu, asimilarea tuturor învăţămintelor artei, reîmprospătată de cea antică. Şi, într-adevăr, în această gravură, care anunţă dublul panou de la Muzeul Prado din Madrid, pictat trei ani mai tîrziu, şi în care natura vegetală rămîne în umbră pentru a nu mai distrage atenţia de la contemplarea corpului uman, se vede cum desenul, forma se străduiesc să transpună frumuseţea pe care o putem pretinde unei sculpturi. Dar, ca şi la modelele greceşti ori din Renaştere, numai evocarea fidelă a realului n-ar putea să explice plăcerea estetică urmărită şi provocată. Curgerea liniilor, eleganţa volumelor par să ascundă şi să închidă un secret de armonie mai profund. Şi aici trebuie să recurgem la desenele pregătitoare care ne aduc o mărturie sigură despre căutările artistului şi despre intenţiile care îl conduceau. Crochiul *Evei*, pe care îl păstrează arhivele din Dresda, arată un studiu al mai multor poziţii ale gambei, aşa cum am văzut că proceda şi Ingres, în atitudini diferite şi juxtapuse, pentru a-i permite alegerea. Dar se remarcă de asemenea dreptunghiuri şi pătrate, care se acoperă în parte pentru a permite urmărirea mişcării generale a torsului şi a gambelor; ele se combină cu axe orizontale, verticale şi mediane. Tot astfel, studiul pentru *Adam* de la Albertina din Viena înscrie în interiorul contururilor umane forme geometrice care, cu excepţia unui triunghi echilateral, sînt de data aceasta exclusiv cercuri de dimensiuni diferite. Oare Dürer, în felul lui Paolo Uccello, a vrut doar să construiască o regularitate abstractă destinată să rămînă uşor sensibilă în opera terminată atunci cînd urma sa vizibilă avea să fie totuşi ştearsă?

Dar nu se recurge doar la geometrie: indicaţia manuscrisă a mai multor numere arată că la aceasta se adaugă un calcul aritmetic. Ele confirmă raporturile savante de lungime, proporţiile exacte, singurele care pot explica calitatea atît de riguroasă a armoniei. Dürer punea atîta pasiune

în asta încît, în timpul următoarei sale călătorii în Italia, în 1506, a mers, după cum se presupune, să-l viziteze pe acel Fra Luca Pacioli di Borgo care publicase un tratat despre *Divina Proporție* în care era explicată, de la un cap la altul, Teoria Numerelor și în special cea a « Secțiunii de Aur ».

Această *sectio aurea* a preocupat multe minți, încă din antichitate; pe unele le-a și zăpăcit, mai ales în vremea noastră. Dacă este ușor de verificat prezența ei în epoci determinate, de exemplu în antichitatea clasică, în arta gotică, în Renaștere, este bine totuși să nu ne lăsăm tîrîți de vîrtejul ei și să nu o introducem cu forța acolo unde nu a fost prevăzută. Să spunem foarte succint că această proporție este concepută de așa manieră încît aplicată la un dreptunghi ea va pune latura mică față de cea mare într-un raport care va fi identic cu acela dintre această latură mare și suma celor două. Secțiunea de Aur oferă deci această particularitate care o distinge de proporțiile simple stabilite între două mărimi date, și anume că se inserează într-o serie continuă. Spiritul uman, fapt remarcat de multă vreme în estetică, este sedus în mod deosebit de posibilitatea de a concilia unitatea, care este principiul său de existență, cu diversitatea, care este o deschidere asupra Universului. Secțiunea de Aur este făcută deci pentru a-i satisface așteptările; într-adevăr ea se aplică unei întregi serii de elemente supunîndu-le unui raport constant și se reînnoiește astfel, în creștere sau descreștere, cărora ea le deschide drumul. Ea ține de legea gîndirii întrucît este clară, simplă și evidentă; ține totuși și de legea vieții întrucît se inserează într-o progresie, a cărei cheie este.

Nu numai că s-a verificat în psihologia experimentală că ea se bucură de un consimțămînt imediat, aproape instinctiv, dar i s-a găsit aplicația chiar și în natură, deoarece permite calcularea spiralei pe care se înfășoară o cochilie ca și urcușul helicoidal al punctelor de implantație a crengilor pe o tulpină. Dubla calitate de a reduce la unitate și de a permite în mod invers o extindere nelimitată explică legătura ei secretă atît cu inteligența cît și cu viața. La un capăt ea poruncește cochiliei, animalului elementar; la celălalt fascinează conștiința umană fără să fie nevoie de intervenția vreunei virtuți magice, a vreunui imbold supranatural.

Linii de contur, suprafețe, volume, proporții în sfîrșit, oferă astfel jocurilor plasticii resurse infinit de vaste.

În vreme ce arta trecutului se mulțumea să le combine cu căutările realiste, arta modernă le-a exploatat într-un mod mai sistematic și uneori chiar exclusiv. Căutările lui Dürer în vederea cuplului său *Adam și Eva* au arătat cum cele mai savante calcule ale sale îmbrăcau în cele din urmă aparența realității ca pe un veșmînt indispensabil. Arta modernă a azvîrlit acest veșmînt, care era și el o pudoare; ea a dezvăluit mecanismul ascuns pînă aci cu grijă în cutia închisă a ceasului. Dürer sau Fouquet, într-o etapă pregătitoare, reduseseră formele și volumele la prototipurile lor geometrice, la datele elementare la care le putea reduce gîndirea. Picasso, însă, după ce a deschis pîntecul naturii, nu-l mai coase la loc. El lasă deschise organele pe care analiza i le-a descoperit. În prima sa perioadă de cubism, el traducea prin fațete datele elementare ale formei pe care fusese capabil să le perceapă. Făcea și mai lizibilă această descompunere prin iluminarea diferită a fiecăruia din aceste planuri. *Domnișoarele din Avignon*, aproape poliedrice, vădesc o analogie evidentă cu simplificările măștilor negre care, după cum se știe, îl frapaseră atît de mult pe pictor. Mai tîrziu în cubismul care a fost numit sintetic, Picasso a dovedit o și mai mare libertate; în reconstituirea ansamblului, în sinteza finală el a lucrat și mai liber cu suprafețele pe care le revelase analiza. Le-a constrîns să se supună ideii directoare a construcției sale aproape la fel cum un arhitect se crede în drept să taie și să asambleze după placul său blocurile pe care le-a extras din carieră.

Dacă cubismul nu se mai credea obligat să amintească în opera terminată aparențele familiare ale naturii, dacă se comporta fără nici un scrupul față de aceasta și nu se mai simțea cîtuși de puțin dator s-o menajeze, continua însă să-și extragă din ea, la pornire, elementele de care avea să se servească. În schimb, el le supunea unei transmutări complete, și le trecea din regnul natural în regnul plastic. Artei îi mai rămînea posibilitatea de a rupe și aceste ultime legături și de a-și fi suficientă în întregime sie însăși. Deci numai din geometrie avea să-și extragă ea în cele din urmă elementele care îi vor servi de suporturi pentru jocurile formei și ale culorii. Inițiativa acestei revoluții aparține

grupului *De Styl*, constituit în Olanda, iar Mondrian, în tablourile sale, a oferit în această privință exemplele cele mai desăvîrșite, mărginindu-se să împartă suprafața pînzei sale în paralelograme, cel mai adesea în pătrate divers colorate, cu marginile puternic subliniate și organizate potrivit proporțiilor secțiunii de aur. De aici înainte plastica domnește fără restricții peste niște aparențe vizibile care au pierdut amintirea oricărei alte obediențe și care întemeiază arta abstractă.

Cu toate acestea chiar cînd întoarce spatele naturii, cînd nu mai vrea să facă apel decît la el însuși și la propriile sale resurse, omul e solicitat în continuare de doi poli adverși: abstracția mentală și viața.

Arta de pură construcție geometrică nu făcea apel decît la prima. Cea de a doua avea să-și ceară dreptul la cuvînt și cu atît mai imperios cu cît extremele atinse de rigoarea sobră a unui Mondrian nu putea să nu ducă la sațietate. A apărut deci, după al doilea război mondial și mai ales în Statele Unite, o altă echipă de tineri artiști care porneau de la ceea ce s-a numit în mod expresiv *Action-Painting*. Nu delimitările concepute la rece de gîndire sînt cele care își împart suprafața pînzei; aceasta devine un cîmp liber oferit proiecției dinamice a elanurilor și a gesturilor mîinii antrenate de braț. Geometria dispare: ea face loc petei, dîrei, împroșcării. Forța organică este cea care se manifestă acum în stare pură într-un mod la fel de exclusiv ca odinioară construcțiile cerebrale. Dacă, în această direcție, Pollock, mort prematur, s-a remarcat în America, numele lui Soulages, al lui Hartung, al lui Mathieu au ocupat în Școala de la Paris un loc la fel de important.

Încă o dată epoca noastră, căreia îi place să se laude cu o noutate radicală, n-a făcut decît să readucă în actualitate o tendință veche de cînd lumea. Civilizațiilor mediteraneene, ca și civilizațiilor agrare în general, le-a plăcut întotdeauna să cedeze solicitărilor geometriei. Dimpotrivă, civilizațiile esențialmente nomade și care cutreierau spațiile eurasiatice, au fost mai sensibile la deplasarea, la dinamica liniei, care, pentru ele, reprezintă nu atît un contur fix, cît un traseu urmîndu-și drumul. Elanul lor în acest sens și-a găsit realizarea artistică cea mai deplină în arta creștină a Evului Mediu timpuriu în Irlanda și mai ales în minia-

turile manuscriselor, aşa-numitele *Books* din secolele al VIII-lea şi al IX-lea. Supunîndu-se aceloraşi scrupule pe care le manifestaseră cu puţin înainte bizantinii şi care îi determinaseră să prescrie reprezentarea formelor reale, întîlnindu-se cu interdicţiile analoge şi contemporane ale Islamului, călugării din Eire [1] ca şi cei din Scoţia au proscris imaginile realului. Din grijă pentru puritatea religioasă, ei aveau să prefaţeze astfel căutările pe care modernii le vor întreprinde din grijă pentru puritatea plastică. Mobilurile nu pot fi asimilate dar consecinţele sînt analoge din punct de vedere estetic. Miniatura irlandeză s-a constituit astfel exclusiv dintr-un joc complex de ornamente împletite şi de arabescuri, din mişcări giratorii spiralate, înnodîndu-se şi avîntîndu-se unele peste altele. Linia antrenează unele vestigii figurative, cap uman sau animal, labe şi cozi, într-un vîrtej care provoacă ameţeala, beţia privirii şi care ne duce cu gîndul la acele dansuri rituale prin care, în unele religii, preoţii vor să atingă o stare de extaz, o uvertură mistică.

În aceasta constă oare totul? Pictura nu este constituită doar din linii, din forme, din culori. Ea comportă o materie, o pastă depusă cu pensula ori cu penelul. Din moment ce artistul tinde să exalte frumuseţea tuturor elementelor de care dispune, de care se poate servi eventual pentru a reprezenta natura, este fatal ca el să profite de noua posibilitate care i se oferă astfel. Această resursă, desigur, (marii maeştri din trecut au demonstrat-o îndeajuns) se împacă foarte bine cu preocuparea de a reprezenta realul. Este evident totuşi că efectele sale vor fi cu atît mai ample cu cît vor fi mai libere, adică eliberate de acest scrupul. Astfel, la artiştii cei mai aproape de verism, fie că e vorba de primitivii flamanzi din secolul al XV-lea ori de un David şi de un Ingres în secolul al XIX-lea, pasta va fi subţiată, ea nu va mai conta în efectul vizual provocat de tablou. Să privim de aproape un tablou de Memling, de Bouts sau de Van der Weyden: materia picturală seamănă cu un email neted iar fisurile, singurele care îl deteriorează, nu sînt decît accidente provocate de timp. S-ar spune că artistul

---

[1] *Eire:* Irlanda (în engleză în text).

a vrut să-şi facă propria pictură la fel de invizibilă, la fel de transparentă ca sticla unei ferestre prin care am privi lumea. Materia care îl interesează este cea a lucrurilor, pielea unui obraz, carnea unei buze, străvezimea unui ochi, supleţea unei stofe. Ce altceva ar căuta aici o materie picturală, decît să joace rolul unui al treilea element inoportun care tulbură dialogul pictorului cu lucrurile? Ea trebuie să se facă uitată pentru a imita mai bine, asemenea unui actor care îşi pierde propria personalitate pentru a o traduce pe aceea a eroului pe care îl încarnează.

Dar de multă vreme alţi pictori cîntăriseră avantajele unei exploatări a materiei pe care o mînuiau. Oricît de rare ar fi vestigiile picturii antice, ele sînt suficiente pentru a arăta că încă romanilor, sau grecilor care lucrau în solda lor, le plăcea să interpună între spectacolul pe care erau puşi să-l înfăţişeze şi ochiul amatorului o întreagă bucătărie picturală: ea era elocventă, pe de o parte, în privinţa actului creator dar, pe de altă parte, şi în privinţa substanţei noi, cu efecte inedite, pe care pictura a introdus-o în lumea vizibilă. Muzeul din Neapole oferă numeroase fragmente de fresce salvate din ruinele Pompeiului: alături de tehnica compactă şi netedă se descoperă în ele o altă tehnică, poate de origine orientală, alexandrină, în care se văd tuşele de penel în nuanţe deschise pe fondul întunecat înscriindu-se pe el prin haşurări iuţi, nervoase. Prezenţa activă a pictorului este evidentă. Trebuie să ne îndepărtăm pînă la distanţa la care ea nu mai este perceptibilă pentru ca iluzia realului să se poată impune fără a fi tulburată de această intervenţie aproape agresivă.

În mod asemănător, alături de tradiţia primitivilor flamanzi şi de maniera lor de a finisa urmărind neutralizarea, s-ar putea afla încă de la sfîrşitul secolului al XV-lea sub mîna lui Hieronymus Bosch efecte analoge celor care apăruseră încă în antichitate. Brutalităţile pensulei, marcînd fără trecere contrastele accentelor de lumină peste tonalităţile de bază, oferă o curioasă analogie. În secolul al XIX-lea, se prelungeşte acelaşi contrast între maniera de execuţie anonimă a lui Ingres şi aceea prin care Delacroix îşi marchează nervozitatea şi vehemenţa creatoare. Astfel, de secole, pictorii se împart în două tabere: unii recită Natura ca pe un text căruia ar vrea înainte de toate să-i

respecte claritatea; alţii acordă o importanţă majoră dicţiei, efectelor, intonaţiilor ei. Pentru unii execuţia trebuie să fie discretă, disimulată ca şi cum ea ar fi o necuviinţă; pentru alţii, ea este sursa unei virtuozităţi.

Să analizăm mai îndeaproape ceea ce se petrece în ultimul caz: pentru a relua o comparaţie schiţată adineauri, aceea cu un meci sportiv, cu o competiţie de scrimă, de exemplu, s-ar putea spune că lucrul cel mai interesant nu este să ştim cine va cîştiga (ar fi suficient pentru asta să consultăm ziarele de a doua zi), ci să asistăm la proba însăşi, să urmărim detentele fulgerătoare, parările instantanee, mişcările încheieturii mîinii pe care le permite jocul cu spada. Spectacolul oferit de corpul scrimeurului, prin salturile sale suple, are o rezonanţă estetică apropiată de cea oferită de dans. Cînd un Franz Hals înşăilează, sugerează, impune viziunea unei mîini, a unei pelerine plisate, printr-o serie rapidă de lovituri de penel, muşcătoare şi concentrate, fiecare din ele părînd să-şi atingă ţinta, ne vine în minte rectitudinea fulgerătoare a unei florete şi spectacolul acestei iuţeli infailibile are ceva exaltant. În împrejurări diferite un Fragonard în secolul al XVIII-lea, un Toulouse-Lautrec în secolul al XX-lea impresionează prin aceeaşi vrajă.

Totuşi pasta picturală nu ne apare interesantă doar pentru că ductibilitatea ei îi permite să înregistreze şi să transmită bătălia creatoare. Frumuseţea ei există independent de materia pe care o reprezintă ca şi de execuţia pe care o fixează. Ochiului nostru îi place să privească natura pentru a se desfăta de invenţia ei perpetuă. Ce contează că ştiinţa poate reduce totul la diferite combinaţii de molecule constituite din atomi identici, de vreme ce piatra preţioasă îşi are strălucirea şi profunzimea ei, de vreme ce scoarţa copacului, lichenul, muşchiul provoacă reveria ochiului nostru, de vreme ce dansul focului, saltul apei, efervescenţa spumei improvizează o reînnoire inepuizabilă! Pictura poate nu numai să imite frumuseţea celorlalte materii, s-o reproducă întocmai; ea poate şi să producă un regn nou care nu aparţine nici celui mineral, nici celui vegetal. Ea aduce în lumea concretă, prin intervenţia activă a omului, ceva ce nu există încă. E suficient să mărim, cu procedeele fotografice moderne, cîţiva centimetri pătraţi dintr-un tablou de Rembrandt de pildă, şi să-i izolăm,

pentru ca orice altă aluzie fiind uitată și nemairiscînd să ne distragă, să rămînem uimiți de această invenție și la această apariție. S-ar crede că descoperim vreo planetă nouă, încă aproape în stare de lichefiere, agitată de cratere vulcanice din care substanțele viitoare explodează și curg, umflîndu-se înainte de a se condensa și a se întări. Cascada Rinului sau explozia Vezuviului n-ar avea mai multe resurse... Totuși nu este vorba decît de cîțiva centimetri pătrați de pînză, dar și de o geneză în care mîna omului și forțele care o animă înlocuiesc forțele oarbe ale lumii. Amatorul de artă știe să aprecieze un tablou întocmai cum un gastronom se delectează în fața bucatelor oferite rafinamentului său: înainte de a cerceta ce reprezintă un tablou, el privește cum este pictat!

Și în această privință abstracționiștii noștri moderni n-au făcut decît să izoleze și să exploateze unul din aspectele tradiționale ale picturii. În legătură cu un Fautrier ori un Riopelle, contemporanii noștri nu se tem să invoce «cosmicul»; le vom da dreptate cu condiția ca ei să admită că, privind mai cu atenție, acesta se poate descifra la fel de bine în capodoperele vechilor maeștri. Arta modernă, printr-un demers analitic, a definit elementele artei de a picta și s-a exaltat la ideea de a le cultiva pe fiecare dintre ele prin excluderea celorlalte: Mondrian s-a limitat la suprafața despuiată, ba chiar simplistă; Mathieu la gestul pur, Dubuffet la prezența concretă; a fost suficient ca ei să rupă coeziunea obișnuită a orchestrei simfonice și, întocmai ca în jazzul modern, să facă pe unul dintre muzicanți să se avînte pentru a extrage printr-un solo efectele particulare ale instrumentului său. Operația este îngăduită, ea procură emoții noi, nimeni nu contestă acest lucru; dar ea nu face decît să pună în valoare una sau alta din resursele tradiționale ale artei.

Aceste precedente incontestabile justifică arta modernă; dar ele demistifică totodată anumite pretenții excesive ale acesteia.

CAPITOLUL IV

DE LA COMPOZIŢIE LA EXPRESIE

Căutarea plastică s-ar dispersa pe căile multiple care-i sînt oferite de linie, formă, culoare, tuşă, pastă etc., dacă nu şi-ar găsi pivotul în compoziţie; studiul uneia duce deci în mod necesar la studiul celeilalte. Dar în acelaşi timp compoziţia dezvăluie o altă posibilitate a artei: coordonînd toate mijloacele folosite într-un tablou, ea îi unifică efectul, concentrează puterea lui de a impresiona, de a ne face să simţim; ne introduce astfel într-un alt domeniu, pe care ne mai rămînea să-l abordăm, acela al expresiei.

Totuşi opera de artă n-ar putea fi numai o simplă reflectare, fie a naturii, fie a pictorului. Ea înseamnă apariţia unei realităţi noi, independentă de realitatea fizică a universului, ca şi de realitatea psihică a artistului şi totuşi constituită din asocierea uneia cu cealaltă. O operă de artă, fie ea realistă sau expresivă, nu există decît dacă devine autonomă faţă de pretextul, de punctul ei de plecare. Tot astfel fructul nu este copt decît în clipa cînd se desprinde de ramura care l-a hrănit; copilul nu-şi începe existenţa personală decît atunci cînd cordonul ombilical este tăiat, iar compoziţia este cea care asigură trecerea la această fază indispensabilă.

Ea nu poate fi atinsă într-adevăr decît realizînd asocierea coerentă a tot ceea ce se manifestă în mod vizibil într-o pictură. Oricare ar fi fost comorile cu care artistul

a înzestrat-o, ele ar rămîne dispersate, deci sterile, dacă nu ar fi încoronate de acest moment esențial al creației. El trebuie așteptat pentru ca opera să înceapă să existe.

Astfel, atît în privința plasticii cît și în privința expresiei, compoziția se reduce în mod esențial la unificare. Una din cele mai vechi axiome ale esteticii nu ne învață oare că, în orice operă, unitatea și diversitatea trebuie să fie în mod armonios combinate?

Prin urmare compoziția nu s-ar putea mărgini la impunerea unui principiu de unitate; ea trebuie să respecte complexitatea vie din care s-a născut și pe care o încoronează, așa cum sistemul nervos și gîndirea ne coordonează toate părțile organismului și n-ar putea trăi separat. Unitatea nu trebuie să sărăcească tabloul; ea nu trebuie obținută în nici un caz printr-o simplificare arbitrară, ci dimpotrivă printr-o întărire mutuală a aporturilor introduse în cursul genezei operei, fără a exclude nici unul din ele.

Fiecare element pus în joc își are în mod necesar partea lui; rînd pe rînd, fiecare dintre ele poate furniza principiul director care va domina efectul ansamblului. Se poate compune cu linii, se poate compune cu forme, după cum se poate compune cu culori, cu mișcări, cu lumină etc.

Arta occidentală realizîndu-și cele mai evidente și constante progrese în orbita civilizației mediteraneene, spiritul static și geometric care o domină pe aceasta a furnizat, în primul rînd, principiile majore ale artei de a compune. Aceasta deci a avut cele mai multe raporturi cu arhitectura. Mediteraneanul, fie el egiptean, grec, roman sau italian este obișnuit să vadă afirmîndu-se și profilîndu-se într-o lumină clară și strălucitoare formele personajelor sau ale lucrurilor. Peisajul scapă confuziei vegetative: masele sale generale sînt sprijinite pe cele ale stîncilor sau pe variațiile terenului; arborii înșiși, chiparoșii, pinii, constring generozitatea frunzișului să se închidă într-un contur delimitat. Formația de geometru datorată modului de viață sedentară și agrară care domină în această climă temperată este confirmată de spectacolele oferite ochilor. Totul se ordonează, se decupează, se precizează. Totul pare să pregătească arhitectura ori să decurgă din principiile ei. Trunchiul de copac schițează coloana.

Acest spirit de geometrie, preocupat de ordine și de fixitate, a recurs la soluția cea mai tradițională și cea mai simplă: simetria. O figură centrală predominantă trasează axa ansamblului iar celelalte elemente constitutive se repartizează de o parte și de alta, de preferință răspunzîndu-și unul altuia. Acest dispozitiv, instaurat încă de la primele dinastii ale Egiptului și mai ales ale Mesopotamiei, s-a perpetuat pînă la arta clasică italiană, trecînd prin mozaicurile bizantine.

Totuși, de îndată ce pictura a avut de acoperit suprafețe alungite în înălțime, ea a recurs la o figură care rezolva problema astfel pusă. Aceasta a fost piramida. Ea se instalează, într-adevăr, la fel de ușor pe baza ei, în planul orizontal, după cum umple spațiul vertical cu triunghiul ei ascendent, a cărui structură echilaterală impune, o dată cu noțiunea de axă, pe aceea de echilibru. Născută și ea o dată cu Egiptul faraonic și cu arhitectura lui, piramida va oferi întotdeauna, cîteva milenii mai tîrziu, construcția cea mai naturală iar în Renaștere pictorii vor recurge fără încetare la ea. Cele mai multe dintre *Fecioarele cu Pruncul* ale lui Rafael, la fel ca și *Caritatea* lui Andrea del Sarto, se înscriu supuse în decupajul ei. La jumătatea drumului dintre Egiptul primitiv și Renașterea italiană, templul grec nu-și exprima oare, și el, spiritul de simetrie și de stabilitate prin triunghiul frontonului?

Simetria și piramida, care de altfel nu este decît o dezvoltare particulară a celei dintîi, se combină adesea. Astfel se întîmplă în *Ospăț la Levi* al lui Veronese: trei mari arcade de piatră împart lățimea tabloului și o supun legii unei simetrii ternare. În același timp cele două rampe ale scării, subliniind importanța axei centrale, schițează aranjamentul piramidal. Triunghiul pe care îl desenează ele vine să împodobească în mod imaginar capul lui Cristos, răspunzînd totodată preocupării de a ordona liniile și aceleia de a îndrepta privirea, dezvăluind astfel spiritul subiectului.

În scenele cu personaje numeroase întocmirea piramidală este cu atît mai dificilă cu cît tabloul se întinde mai mult în înălțime. Constrîngerea realistă îl paralizează pe artist. Într-adevăr, toate corpurile grele avînd tendința de a se stabili pe orizontala de bază, partea superioară devine anevoios de umplut. Or, contrastul dintre goluri și plinuri,

dacă nu este stăpînit, tinde să rupă unitatea ansamblului. Artistul va încerca deci să contravină gravitației: miraculosul, și mai ales miraculosul creștin, evocînd ființe care scapă acestei legi, va fi o resursă inepuizabilă. Creaturile divine aparțin ordinului celest, ele pot să se ordoneze deci pe planul superior, profitînd de etajarea norilor, afară de cazul cînd, înzestrate cu aripi, se pot susține în mod firesc în spațiu. Există teme care înlătură dificultatea: este cazul Răstignirii, care, așezînd trupul lui Cristos în vîrful crucii și desfășurînd în jurul lui stolul de îngeri, permite o perfectă combinare a realismului, a plasticii și a expresiei.

Levitația figurilor sacre deschide un cîmp nelimitat și autorizează toate combinațiile geometrice, fără a mai lua în seamă obstacolele gravitației. Este imposibil să le enumerăm. Una din cele mai frapante va fi dispozitivul în cerc înscris în interiorul cadrului. Fără îndoială acesta a fost sugerat imaginației artistului de vederea cupolelor și a bisericilor bizantine, ornate cu figuri numeroase datorită căptușirii lor cu mozaicuri. Pentru oricine își ridică ochii, cupola, văzută vertical, se prezintă ca un cerc înscris în pătratul care îi servește drept bază, iar figurile care îl ornează se adaptează foarte firesc la acest aranjament general. În *Fecioara cu Pruncul* de Maestrul din Moulins, sau în *Învierea lui Cristos* de Grünewald, miraculosul creștin, făcînd să participe lumina la hierofanii, desfășurînd orbite succesive de culoare și de lumină, oferă un aranjament circular în jurul figurii principale: aceasta poate de acum să se plaseze nu numai pe axă, ci și în centrul ansamblului. Pentru a umple unghiurile goale, jucînd rolul pandantivelor sau al arcurilor diagonale în consolă din arhitectură, va fi suficientă convocarea îngerilor. Nu-i va mai rămîne pictorului, ca de exemplu Maestrul din Moulins, decît să dispună figurile, membrele lor și faldurile fîlfîitoare, în așa fel încît să efectueze trecerea între curba internă și unghiul extern.

Cîteva desene pregătitoare ajunse pînă la noi, cele ale lui Claude Lorrain în special, confirmă dezinvoltura cu care artistul privește suprafața de pictat ca esențialmente geometrică: în dreptunghiul pe care aceasta îl oferă, el obișnuiește să traseze cele două diagonale mari încruci-

șate sau cele două axe, cea *verticală* și cea *orizontală*. În primul caz el obține o cruce a Sfîntului Andrei; în al doilea, o cruce simplă. Uneori suprapune aceste două diagrame obținînd astfel o împărțire savantă a viitorului său tablou; se lasă ghidat de această schemă directoare, îi urmărește liniile principale, în clipa cînd își pregătește schița preliminară. Oricare ar fi elaborarea viitoare, această rețea regulată va juca un rol ordonator; prezența ei inițială rămîne sensibilă și ușor de reconstituit în spatele diversității aparente, pe care o prezintă subiectul terminat.

Diagonala traversînd dintr-o parte în cealaltă tabloul este folosită mai ales de către artiștii baroci îndrăgostiți de neregularitate și de mișcare. Dacă crucea Sfîntului Andrei echilibrează fiecare diagonală prin cea care o întretaie la centrul ei și supune astfel combinarea lor unei perfecte simetrii, diagonala unică sugerează, dimpotrivă, ideea unei pante, a unei alunecări sau, invers, a unei ascensiuni. Ea obligă, într-adevăr, privirea să treacă de la baza unei laturi la vîrful laturii opuse. Este de fapt sursa unui dezechilibru. Există în ea sugestia a două mișcări: cea a căderii, întrucît pare înălțată, suspendată fără punct de sprijin; și cea a deplasării pe care o provoacă, după cum panta este urcată sau coborîtă de cineva.

Marilor pictori baroci, Rubens în special, le-a plăcut foarte mult să recurgă la diagonală pentru a-și aranja compozițiile în lățime. Cînd tabloul se întinde, dimpotrivă, în înălțime, ei au recurs la un artificiu pentru a umple mai ușor ansamblul suprafeței. Diagonala, pornită de la unul din unghiurile inferioare, în loc să se avînte către unghiul superior opus, într-o pantă prea abruptă, se mărginește să se sprijine, la jumătatea înălțimii, de marginea laterală a cadrului; aici, asemenea bilei de biliard care lovește bordura, pornește din nou în sens invers, terminîndu-se astfel la capătul de sus al aceleiași laturi de la baza căreia a plecat. Arhitecturi înălțate, scări, draperii largi, figuri zburătoare, oferă o mașinărie docilă acestei ascensiuni prin ricoșeu

Din clipa cînd diagonala a intrat în joc, un nou avantaj i s-a impus artistului, care s-a văzut silit să multiplice mișcările și deplasările figurilor cu toate că prin definiție pictura constituie o lume fixă. Acest ultim caracter fusese accen-

tuat și exploatat de compozițiile de tip arhitectural. Dar cine împiedică încercarea de a le încălca? E suficient ca în imaginea imobilă oferită de tablou să fie posibilă sugerarea mișcării. Lucrul pare ușor de făcut prin reprezentarea personajelor prinse în plină acțiune. Aceasta nu va fi niciodată decît o iluzie, căci instantaneul astfel extras din durata care îi dădea un sens riscă să pară și mai încremenit prin contrastul său evident cu continuitatea în mișcare căreia îi aparținea. Ce-i de făcut? Așa cum un resort cu spiralele strînse evocă în mod imperios ideea detentei tot astfel anumite linii par să protesteze, să facă presiune contra imobilității care le reține. Diagonala mare, scumpă artiștilor baroci, evoca astfel în mod irezistibil poziția orizontală în care gravitația trebuia în mod normal s-o facă să recadă. Artistul reușește să sugereze în ce măsură o linie, o formă sînt împiedicate în dezvoltarea lor naturală. Imaginația noastră pusă în alertă se avîntă pentru a completa ceea ce este neterminat. Compoziția va ști să-și însușească această putere și să transforme sub ochii noștri suprafața fixă și decupată într-un cîmp oferit desfășurării unui vector care se pregătește să-l parcurgă. Înlănțuirea pozițiilor succesive antrenează o cinematică; ochii noștri o împlinesc avîntîndu-se de la un punct la alt punct și proiectînd astfel în spațiu mobilul sugerat. Pasărea evadează din colivia deschisă și începe traiectoria zborului. Acest zbor este calculat pentru a parcurge totalitatea zonei delimitate de cadru; el va ști să-i impună o unitate la fel de impresionantă, deși cu totul diferită, ca și aceea a construcțiilor simetrice.

Artistul, de exemplu, va stabili paralel cu o latură a tabloului o linie verticală pe care va părea că o repetă din aproape în aproape dar aplecînd-o în mod progresiv ca și cum ea și-ar continua pierderea de echilibru pînă la a se întinde în cele din urmă pe orizontală. Așa se întîmplă, încă în secolul al XVI-lea, în *Parabola Orbilor* a lui Pieter Brueghel. Personajele, care se înșiruie ca într-o procesiune, efectuează fazele unei căderi; ele adoptă astfel înclinările succesive ale razelor unui evantai ridicat care s-ar deschide pînă la desfășurarea totală. Ultimul orb, la stînga, este în picioare; cel care îl precede întinde brațul înainte; ace-

eaşi mişcare este repetată de al treilea, al cărui toiag se înclină paralel cu diagonala care traversează tabloul. Iată acum unul care se poticneşte cu ambele picioare şi începe să-şi piardă echilibrul. Un altul se înclină şi, cu gura căscată de surpriză, cade în faţă; ultimul se prăvăleşte pe spate în pîrîu. Astfel, de la o figură la alta, sîntem purtaţi de la extremitatea stîngă cea mai ridicată pînă la extremitatea dreaptă inferioară. Cascada gesturilor a transferat privirea de la un colţ la colţul opus al tabloului.

Un secol mai tîrziu, un alt flamand, Pieter-Paul Rubens în *Ororile Războiului*, care se află la Galeria Pitti din Florenţa, reia aceeaşi idee şi o asociază cu o a doua translaţie de la stînga la dreapta, translaţie care, la rîndul ei, se supune unui ritm ascendent. Să urmărim aceste două mişcări: o coloană, chiar în stînga, marchează perfecta verticalitate. Apoi Cetatea, plină de jale, cu braţele înălţate începe să se încline; în faţa ei Venus, goală, şi Amoraşii încercînd să-l reţină pe Marte sînt antrenaţi de elanul care îl împinge înainte pe zeul Războiului. De acum, evident echilibrul este rupt: o mare linie diagonală, pornită din piciorul stîng al Olimpianului, este prelungită printr-o suită de nori siniştri; această linie, ca o lespede care cade, pare să strivească sub greutatea ei figurile feminine care fug şi apasă, la rîndul lor, asupra războinicului rănit, prăbuşit la pămînt, al cărui braţ stîng indică orizontalitatea. Dar această reluare a căderii în evantai, Rubens o combină cu o mişcare ascendentă pe care i-a sugerat-o marea diagonală mediană; el o încredinţează, ca unei conducătoare a jocului, alegoriei Discordiei, al cărei braţ stîng se opune efortului de reţinere al Venerei, în timp ce braţul drept, părînd să marcheze elanul ascensional, agită deasupra capului o torţă aprinsă care atinge cadrul superior. În acest fel se impun spectatorului două noţiuni: pe de o parte, elanul războinic şi turbat, care duce la dezlănţuirea luptei, se înalţă ca izbucnirea fanfarelor; pe de altă parte, cursa morţii, pe care o presimt femeile, ajunge la căderea finală a soldatului azvîrlit la pămînt.

Astfel un principiu de animaţie se desfăşoară şi parcurge tabloul asemenea unui proiectil. Unul din primii mari creatori ai picturii baroce, veneţianul Tintoretto, avusese încă din secolul al XVI-lea ideea de a acoperi în întregime pînza sa cu jeturi curbe asemănătoare cu cele ale proiec-

tilelor și rachetelor: ele corespundeau mișcărilor nervoase și puternice ale brațului său care îi lansa mîna peste pînză, dungînd-o cu mari gesturi curbilinii cărora li se supuneau mai apoi figurile reprezentate. *Dumnezeu Tatăl creînd animalele*, de la Academia din Veneția, nu este încă decît o compoziție «care merge», pentru a relua fericita expresie a lui Paul Jarnot: o translație generală de la dreapta la stînga îi tîrăște pe Creator și păsările; acestea par săgeți lansate dintr-un arc imaginar a cărui curbă este indicată de un copac încovoiat care traversează pînza.

Tintoretto observase fără îndoială în bătălii zborul șuierător al săgeților, al sulițelor și poate al ghiulelelor trase de artileria pe atunci în plină dezvoltare. Prin aceste curbe rapide, el reușește să ocupe nu numai planul pînzei, ci și profunzimea fictivă a spațiului. De exemplu, în tabloul *Martiriul Sfintei Ecaterina*, care aparține tot Academiei din Veneția, dispozitivul general este dominat de curbele roților uriașe care au fost instrumentul de tortură a sfintei. Trupul acesteia, încovoiat și răsucit în același timp, urmează orbita trasă de roata din dreapta, în timp ce cavalerul, dus de calul său într-o goană nebună, mișcă arcurile de cerc ale roților sfărîmate din stînga. Spițele rupte se proiectează în toate direcțiile; lumina celestă alunecă vertiginos din colțul de sus din dreapta către centrul picturii iar un înger cu aripile desfășurate se aruncă ca un precursor al impresionantelor «picaje» ale aviației moderne.

În timp ce construcțiile de forme supuse unui principiu arhitectural tind să creeze, sprijinindu-se reciproc, un echilibru, mișcările, răsfirîndu-se, dau, dimpotrivă, o unitate centrifugă, care ne face să ne gîndim la forța expansivă a unui incendiu. Dar există de asemenea mișcări care «greblează» totalitatea picturii pentru a o duce spre centrul ei: dacă cercul evocă stabilitatea prin structura identică a tuturor părților sale, spirala, dimpotrivă, desfășoară un elan girator care, ca într-un vîrtej, ca într-un maelstrom, răsucește materia fluidă pentru a o precipita în centrul care o absoarbe. Rubens, mare maestru al compoziției dinamice, a efectuat în tabloul său *Bătălia Amazoanelor*, de la Muzeul din München, trecerea de la cercul încremenit, din care un arc e împietrit în curbura podului, la vîrtejul spiralat al trupurilor care îl traversează înainte de a cădea

de pe el. Într-o învălmășeală care se transformă în urmărire, cavalerii se avîntă. De la stînga pornește o dublă mișcare: una antrenează fuga Amazoanelor și o face să se precipite direct către albia fluviului; această fugă nu mai împiedică cea de a doua mișcare care îi împinge pe viitorii învingători la asaltul pantei podului și îi ridică într-o încleștare furioasă în vîrf, unde brațul atîrnînd al unui mort decapitat determină axa asemenea unui fir cu plumb; ea se continuă asemenea trîmbelor de spumă, țîșnind din masa unui val, cu caii cabrați și înnebuniți ai căror călăreți au fost azvîrliți din șa și se termină într-o mișcare de rotație subliniată prin alunecarea netedă a valurilor și prin aceea ondulatorie a războinicelor pe jumătate dezbrăcate, prăbușindu-se la dreapta în fluviu și înecîndu-se. Un admirabil cal alb, ridicîndu-și cu disperare capul, în groaza căderii, încheie această mare curbă și îi dă aspectul ei definitiv de spirală care se închide.

În *Fecioara cu Îngeri* de la Luvru executată de același pictor, se vede dispozitivul în cerc sau în formă de migdală (*mandorla*), care le-a plăcut mult artiștilor din Renașterea italiană, transformîndu-se la rîndul său într-o spirală aproape perfectă; ea pornește de sus din stînga, o dată cu stolul plin de agitație al îngerilor care înconjoară cu șiragul lui durduliu pe Madona cu Pruncul în brațe, trece pe sub picioarele ei, urcă din nou spre stînga, se strînge atingîndu-i ușor capul pe care depune o coroană și vine să se termine prin brațul Pruncului Isus: mîna acestuia, întinsă către sînul matern, desenează în mod limpede focarul acestei spirale ale cărei orbite sînt concentrice. Uitînd scena reprezentată și personajele, am putea crede că recunoaștem dîra unei enorme nebuloase înfășurate în jurul nucleului său.

Începînd din clipa în care pictorul a îndrăznit să renunțe la punctele de sprijin solide ale formei, el poate, pentru a compune, să facă apel la elemente din ce în ce mai ductile. Mișcarea se manifestă atunci prin deplasările sau elanurile pe care el le imprimă materiei. Cu cît aceasta este mai fluidă, cu atît ea este interpretul lui mai docil; apa, norii nu par să existe decît pentru a dovedi mișcarea.

Pictorul va ajunge să facă apel la un element vizibil prin excelență și totuși imaterial: lumina. Dar mai înainte,

trecînd de la forme la lumină, el va întîlni în drumul său culoarea ca o tranziție. Aceasta poate, într-adevăr, să adere atît la primele cît și la cea din urmă. Ei îi este îngăduit să sublinieze formele diferențiind suprafețele lor deja delimitate prin contur. Ca pe o hartă geografică, unde diviziunile asigurate de frontiere ar risca să fie confuze dacă nu ar fi accentuate prin colorația diferită a țărilor pe care le limitează, artistul, distingînd net formele prin coloritul lor, le întărește autonomia; îi mai rămîne să repartizeze și să echilibreze zonele astfel delimitate printr-un sistem de raporturi analog celui pe care l-a aplicat formelor înseși. Identitatea ori similitudinea frapează totuși mai mult atunci cînd e vorba de cromatică decît atunci cînd e vorba de volume. Pictorul poate deci să se apuce de o nouă construcție, omogenitatea ansamblului fiind întărită de ecourile aceluiași ton repartizate în puncte depărtate de pe suprafața tabloului.

Dar culoarea poate, într-un chip cu totul diferit, să-și lege soarta de cea a luminii, dacă se mărginește să întărească unitatea tabloului împrăștiind peste el o atmosferă comună: ea va absorbi formele cele mai distincte făcîndu-le astfel solidare; va pune lumina în slujba tonalității generale modulate de variațiile de luminozitate. Culoarea, devenită aliată a luminii, impune atunci o atmosferă unică: ea obligă toate elementele să țină de un mediu bine determinat pentru a contrasta numaidecît cu acela în care va fi prezentat tabloul.

Și lumina, la rîndul ei, se poate asocia jocului formelor: este suficient să accentueze decupajul și deosebirea dintre ele printr-o iluminare contrastantă care să le detașeze de fond sau care să le separe unele de altele. Asociindu-se astfel formelor pentru a le sublinia volumele și silueta ori, dimpotrivă, contribuind la fuzionarea ansamblului într-o ambianță determinată, lumina se folosește rînd pe rînd de aceleași garanții ca și culoarea. Ea dispune cu toate acestea de o resursă suplimentară de vreme ce poate participa și la mișcare. Într-adevăr, Caravaggio ne-a arătat că lumina poate să se propage prin spațiul tabloului sub formă de raze care îl străpung cu jetul lor. De altfel ea este încă marea stăpînă a intensității. Ei îi este îngăduit să estompeze un element sau să-l facă pe un altul să strălucească, ea este dirijorul de care depinde cîntul instrumentelor.

Dacă lumina poate să decupeze o formă, să facă să strălucească o culoare, ori, dimpotrivă, să le estompeze sau să le atenueze, ea poate de asemenea să regleze atenția spectatorului, să o orienteze, în funcție de direcțiile pe care le indică asupra unuia sau altuia din polii de interes. Contribuția sa, extrarodinară în plastică, nu este deci mai puțin considerabilă în semnificația psihologică a tabloului, a cărui citire o dirijează astfel.

Această putere este cu deosebire sensibilă în arta gravurii, unde domnește fără discuție, de vreme ce aici totul este redus la raporturile dintre alb și negru, dintre umbră și lumină. Îndată ce un gravor nu se mai mărginește la combinarea liniei cu relieful, el recurge la posibilitățile luminii. În *Coborîrea de pe Cruce la lumina torțelor* Rembrandt revarsă din colțul de sus din stînga un șuvoi livid care corespunde cu alunecarea lui Cristos de-a lungul giulgiului al cărui capăt rămîne agățat sus pe cruce. El se întinde și stagnează, orizontal, într-o oprire provizorie, o dată cu corpul lui Cristos, paralel cu movila de pămînt pe care sînt postați oamenii care primesc corpul neînsuflețit. Dincolo începe un hău de întuneric. Acesta este totuși străpuns, așa cum tăcerea ar putea fi străpunsă de un țipăt, de o lumină asemănătoare unei flăcări care se aprinde și care este mîna unui alt om întinsă pentru a primi acest trup neînsuflețit care se încovoaie.

Din nou noaptea pune stăpînire pe spațiu, cu tot misterul pe care îl creează. Și iată că la baza gravurii se întinde acum, abia înălțată de targă, o imensă pînză albă, nemișcată, încremenită în așteptare. Dumnezeu a părăsit trupul în care se încarnase iar acesta se întoarce la destinul materiei. Această cădere a materiei grele chemată spre nemișcarea ei din urmă e rezumată prin contrastul pe care lumina îl desenează de asemenea între marginea rigidă a scării sprijinită oblic de lemnul vertical al Crucii și linia aproape orizontală a brancardei pregătite.

Astfel lumina asigură totodată prezența formelor pe care le smulge beznei, mișcările expresive ale acțiunii și sensul profund care este nucleul spiritual al operei. Lumina nu face aici decît să întărească misiunea ce-i revine compoziției care trebuie să acționeze pe toate fronturile artei,

să răspundă fiecăreia din așteptările, fiecăreia dintre posibilitățile ei, să-și supună toate mijloacele de acțiune, să-și aducă contribuția la ansamblul țelurilor ei. Compoziției îi revine nu numai legarea între ele a elementelor fiecărui ordin: formă, culoare, lumină etc., ci și asigurarea sintezei lor în unitatea superioară a operei. Așadar, ea este cu atît mai complexă cu cît artistul este mai mare. Cîteva exemple vor permite să ne dăm mai bine seama de acest lucru.

Cina lui Leonardo da Vinci poate fi descifrată la fel ca o fațadă arhitecturală. Ea apare atunci ca fiind compusă dintr-o orizontală mare care este masa; la mijlocul ei figura lui Cristos marchează axa verticală. În același timp dispunerea triunghiulară a figurii, fidelă piramidei tradiționale, o izolează cu atît mai mult cu cît ea se decupează pe o deschidere de fereastră luminoasă. Această deschidere este și ea în centrul unui dispozitiv ternar completat de două ferestre laterale și simetrice. Deschiderea centrală este mai largă, subliniată printr-un chenar de piatră în semitentă; de altfel ea este împodobită cu un ieșind arcuit care nu este decît un fragment din cercul din care două raze delimitează triunghiul format de trupul lui Cristos și al cărui centru este situat în mijlocul figurii sale. Perspectiva pereților laterali, subliniată prin deschizăturile paralele, și a plafonului, decupat la distanțe regulate de grinzi, nu servește numai la figurarea unui spațiu în profunzime: toate liniile, așa cum se cuvine, converg către un punct de fugă comun, dar descoperim că acest punct este tocmai centrul cercului despre care vorbeam. Din acest moment, spectatorul, îndreptîndu-se înainte de toate către semnificația profundă a operei, nu mai trebuie decît să se lase condus prin drama sacră și prin diferitele ei episoade: acest chip al lui Cristos, loc geometric al compoziției, nu este oare în același timp ceea ce s-ar putea numi locul psihologic al ei? Toate gesturile, toate expresiile, toate privirile care depind de El, te conduc spre El. Iar piramida pe care o desenează primește ea însăși un sens: dacă vîrful ei este chipul divin, cu ochii plecați și îndurerați, cele două pante duc la mîini, dintre care una afirmă iar cealaltă se abandonează în chip de comentariu la vestea trădării.

Faimoasa *Dispută a Sfintei Taine* a lui Rafael, de la Vatican, chiar dacă este mai amplă și mai complexă, nu este

mai puţin fidelă acestui principiu de unificare. Totul aici, pînă şi o aparentă anomalie, susceptibilă de a trece drept greşeală, contribuie la siguranţa efectului final. Nu înseamnă oare că se neagă orice regulă, atunci cînd rupi un tablou pe la mijloc şi desparţi printr-un vid continuu partea de sus de cea de jos? Această prăpastie de lumină nu taie oare definitiv fresca în două? Dimpotrivă. Invenţia sa este lovitura de geniu a lui Rafael. Într-adevăr, exact în centrul ei se izolează un cerc de mici dimensiuni ridicat pe o tijă care coincide cu axa mediană. Înţelegem dintr-o dată şi aproape instinctiv că acest obiect minuscul, acest punct infim în aparenţă, va constitui singura legătură existentă între lumea divină şi lumea terestră. Disproporţia dintre fragilitatea materială a chivotului şi imensitatea rolului care îi este atribuit în destinele umanităţii îl şochează pe spectator şi el tremură pentru acest mic clenci care leagă pămîntul cu cerul.

Şi totuşi către el converge totul. Cristos, şezînd între Fecioară şi Sfîntul Ioan, se înscrie în mijlocul unei vaste circumferinţe care, la bază, pare să genereze o alta, mai restrînsă, în centrul căreia străluceşte Sfîntul Duh. Printr-o nouă reducere, din acest cerc decurge acela în care se află Sfînta Împărtăşanie. De altfel toiagul sprijinit pe umărul lui Ioan Botezătorul ne îndreaptă privirea, în cazul cînd ar fi neatentă, de-a lungul unei linii, tangentă la cercul porumbelului divin şi care înaintează fără greş către centrul vasului cu azima împărtăşaniei. Revenind la partea terestră, va fi suficient să urmărim liniile de fugă ale perspectivei, subliniată cu ostentaţie de carelajul pardoselei, pentru a ajunge în acelaşi punct. Într-un fel, lumea divină, printr-o concentrare progresivă, ajunge să fie exprimată prin Sfînta Împărtăşanie şi către aceasta se efectuează înălţarea spaţiului populat de figurile Bisericii. Printr-un proces nu lipsit de o oarecare analogie cu cel din *Cina* lui Leonardo, Sfînta Împărtăşanie este în acelaşi timp centrul de gravitaţie psihologică, punctul care atrage privirea ca subiect al conversaţiilor şi disputelor teologilor.

Dacă această mare frescă ne conduce astfel privirea încît pînă la urmă se adresează spiritului, ea satisface totodată şi exigenţele pur plastice: lumea celestă nu este tradusă printr-un joc de curbe şi circumferinţe decît pentru

mai puţin fidelă acestui principiu de unificare. Totul aici, pînă şi o aparentă anomalie, susceptibilă de a trece drept greşeală, contribuie la siguranţa efectului final. Nu înseamnă oare că se neagă orice regulă, atunci cînd rupi un tablou pe la mijloc şi desparţi printr-un vid continuu partea de sus de cea de jos? Această prăpastie de lumină nu taie oare definitiv fresca în două? Dimpotrivă. Invenţia sa este lovitura de geniu a lui Rafael. Într-adevăr, exact în centrul ei se izolează un cerc de mici dimensiuni ridicat pe o tijă care coincide cu axa mediană. Înţelegem dintr-o dată şi aproape instinctiv că acest obiect minuscul, acest punct infim în aparenţă, va constitui singura legătură existentă între lumea divină şi lumea terestră. Disproporţia dintre fragilitatea materială a chivotului şi imensitatea rolului care îi este atribuit în destinele umanităţii îl şochează pe spectator şi el tremură pentru acest mic clenci care leagă pămîntul cu cerul.

Şi totuşi către el converge totul. Cristos, şezînd între Fecioară şi Sfîntul Ioan, se înscrie în mijlocul unei vaste circumferinţe care, la bază, pare să genereze o alta, mai restrînsă, în centrul căreia străluceşte Sfîntul Duh. Printr-o nouă reducere, din acest cerc decurge acela în care se află Sfînta Împărtăşanie. De altfel toiagul sprijinit pe umărul lui Ioan Botezătorul ne îndreaptă privirea, în cazul cînd ar fi neatentă, de-a lungul unei linii, tangentă la cercul porumbelului divin şi care înaintează fără greş către centrul vasului cu azima împărtăşaniei. Revenind la partea terestră, va fi suficient să urmărim liniile de fugă ale perspectivei, subliniată cu ostentaţie de carelajul pardoselei, pentru a ajunge în acelaşi punct. Într-un fel, lumea divină, printr-o concentrare progresivă, ajunge să fie exprimată prin Sfînta Împărtăşanie şi către aceasta se efectuează înălţarea spaţiului populat de figurile Bisericii. Printr-un proces nu lipsit de o oarecare analogie cu cel din *Cina* lui Leonardo, Sfînta Împărtăşanie este în acelaşi timp centrul de gravitaţie psihologică, punctul care atrage privirea ca subiect al conversaţiilor şi disputelor teologilor.

Dacă această mare frescă ne conduce astfel privirea încît pînă la urmă se adresează spiritului, ea satisface totodată şi exigenţele pur plastice: lumea celestă nu este tradusă printr-un joc de curbe şi circumferinţe decît pentru

a se instala mai bine în amplul semicerc a cărui arhitectură a mărginit spațiul acordat pictorului. Dimpotrivă lumea terestră, solid instalată pe orizontala inferioară, se dispune, atît prin repartizarea grupurilor cît și prin jocul perspectivei, urmînd panta unei piramide regulate, ușor turtită, care amintește dispozitivul central al *Cinei*. În felul acesta se realizează la perfecție trecerea delicată dintre arcul superior și bara rigidă pe care o desenează jos cadrul. Să împingem cercetarea mai departe: ordonarea suprafeței pictate se asociază strîns cu aceea a profunzimii imaginare; semicercul superior, redus către orizontală, devine banca circulară de nori pe care sînt dispuși simetric cei doisprezece Apostoli. La fel, depărtarea sugerată a liniilor în profunzime este cea care desenează piramida suitoare al cărei vîrf va fi constituit de Sfînta Taină.

Fără îndoială Rafael a realizat aici una din compozițiile cele mai extraordinare cu care se poate mîndri arta picturii. Întocmai ca și în *Cina* se confirmă faptul că forța morală a unei picturi ajunge pînă la noi prin însăși construcția formelor și a spațiului și că plastica, atingîndu-și perfecțiunea, nu pare decît să clarifice simbolistica pe care o conține subiectul. Fizicul și spiritualul se îmbină într-un mod admirabil.

Este vorba aici de compoziții de ordin arhitectural. Dinamica formelor, puterea culorilor și a luminilor, chiar dacă pun în mișcare resurse opuse, nu sînt mai puțin supuse acelorași principii fundamentale. Un mare romantic cum e Delacroix ne-o dovedește de pildă cu a sa *Bătălie de la Nancy*. Vasta cîmpie în care ducele Charles le Téméraire își trăiește ultimele clipe nu pare să se întindă sub un cer jos și hibernal decît pentru a primi un tumult confuz de soldați. Și totuși, observatorului atent i se va impune viziunea a două triunghiuri înaintînd unul spre celălalt, vîrf către vîrf; cel din dreapta marchează elanul, locul de bătaie, acel «cuneus», cum spuneau romanii, al armatei victorioase. Acestui triunghi compact, al cărui vîrf înaintează spre stînga, i se opune, mai firav, mai fragil, triunghiul invers al oastei în derută. În locul unde se ating cei doi poli adverși și unde scapără electricitatea tensiunii, o mînă înmănușată în fier mînuiește o lance al cărei vîrf se înclină spre stînga. Ochii nu pot decît s-o urmărească, antrenați de înclinarea ei:

privirea se oprește asupra grupului pe jumătate prăbușit al calului care se poticnește și de pe care pare deja să alunece Ducele răpus. Nu numai călărețul se desprinde din șa și stă să cadă, dar chiar și calul de luptă pare că se cramponează anevoie de teren, asemenea unei mîini cu unghiile crispate care nu se mai poate ține de marginea unei prăpăstii. O dată sesizat acest punct determinant, se văd convergînd spre el, atît din colțul din dreapta jos ca și din cel din stînga, liniile grupurilor răspîndite, alergînd către acest loc de întîlnire întocmai ca adineauri liniile de perspectivă din Disputa. Însă aici simetria este ruptă; nu mai este vorba de o piramidă echilaterală; mișcarea oblică spre stînga este făcută pentru a șoca și a impresiona; ea accentuează, la rîndul său, urnirea generală a tabloului ale cărui volume se deplasează în acest sens, urmînd mișcarea însăși a bătăliei, a victoriei.

S-au păstrat, din fericire, o serie de desene pregătitoare și o schiță care permit reconstituirea pas cu pas a genezei operei, a căutărilor pictorului, a tatonărilor, a eliminărilor, a deciziilor sale. Cel dintîi crochiu stabilea linia cîmpiei, o făcea să se frîngă de masa verticală a unei biserici plasate pe o latură iar ritmul de desfășurare a luptei se stabilea urmînd un paralelism suplu cu orizontul. În continuare, alte crochiuri descoperă forța expresivă a duelului principal, datorită lăncii a cărei înclinare marchează, asemenea brațului unei balanțe, înălțarea talgerului învingătorului și coborîrea fatală a învinsului către neant. Pentru a degaja mai bine această linie, Delacroix întoarce capul calului, care mai întîi o întretăia, și, aplecîndu-l spre dreapta, îl constrînge să sublinieze printr-o paralelă direcția principală. În schița pictată de la Ny Carlesberg Glyptotek din Copenhaga, totul se ordonează: o denivelare centrală permite plasarea în fundul depresiunii a punctului de pornire a lansării fulgerătoare a lăncii ucigașe. Biserica mai există încă la stînga și de ea se agață extremitatea ghirlandei al cărei capăt opus se sprijină pe masa cea mai importantă, cea a învingătorilor.

Dar, în tabloul definitiv, această arhitectură a dispărut: Delacroix a considerat-o fără îndoială prea romantică, prea literară. El a preferat să facă să domine, într-o nivelare inexorabilă, implacabilul orizont «jos și greu», pe care

lăncile înălțate, steagurile fîlfîind nici nu ajung să-l depășească. Bătălia se organizează în linii mai rigide care permit încrucișarea laturilor ce formează unghiurile, în acel punct fatal din care se declanșează gestul ucigaș.

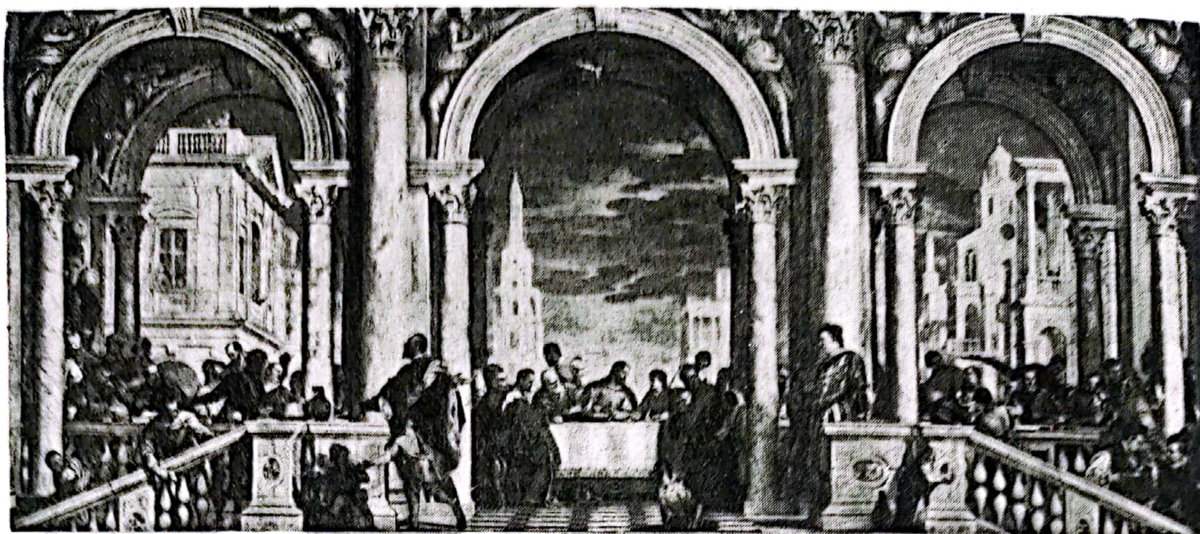
Fie că artistul este în primul rînd rațional sau afectiv, fie că se lasă antrenat de preocupări de un ordin sau altul, el ajunge întotdeauna la un rezultat final: el descoperă și comunică adevărul său cel mai intim; el tinde să-l substituie celui al spectatorului, în măsura în care acesta se lasă absorbit de contemplarea operei.

Partea a doua

PSIHOLOGIA



Şcoala florentină. Secolul al XVI-lea.
Andrea del Sarto. *Caritatea.*
Muzeul Luvru. Foto Flammarion.



Şcoala venețiană. Secolul al XVI-lea.
Veronese.
Ospăț în casa lui Levi. Veneția, Muzeul Academiei.
Foto Anderson-Giraudon.

Arta bizantină.
Sicilia, secolul al XII-lea.
Palermo.
Mozaic de pe cupola bisericii Martorana.
Foto Alinari.

Şcoala franceză. Secolul al XV-lea.
Maestrul din Moulins.
Fecioara cu pruncul.
Panoul central al tripticului din catedrala de la Moulins.
Foto Giraudon.





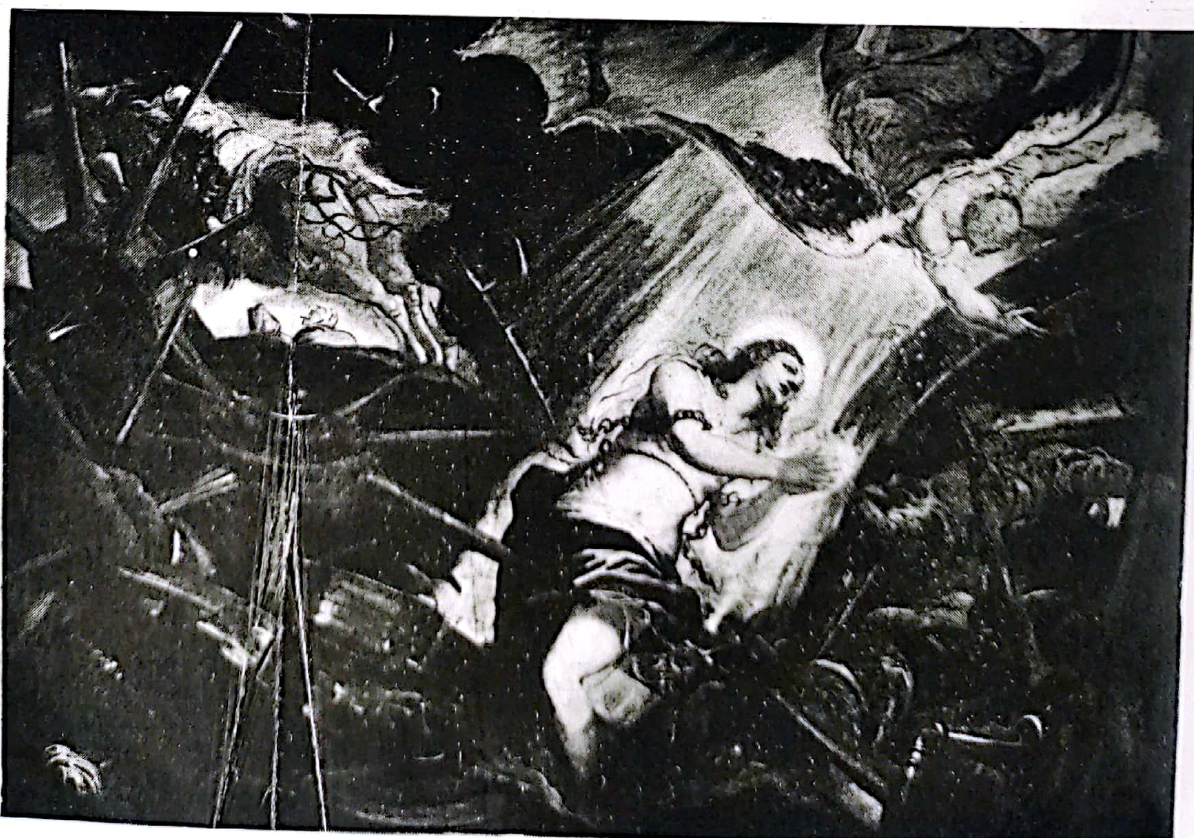


Şcoala flamandă. Secolul al XVII-lea.
Rubens. *Închinarea magilor.*
Bruxelles. Muzeul de Arte Frumoase.
Foto A.C.L.



Şcoala flamandă. Secolul al XVI-lea.
Pieter Bruegel. *Parabola orbilor.*
Muzeul din Neapole.
Foto Soprintendenza alle Gallerie.

Şcoala venețiană. Secolul al XVI-lea.
Tintoretto. *Martiriul Sfintei Caterina.*
Veneția, Muzeul Academiei.
Foto Alinari.





Şcoala flamandă. Secolul al XVII-lea.
Rubens. *Ororile războiului.*
Florenţa, Galeria Pitti.
Foto Alinari-Giraudon.

Şcoala flamandă. Secolul al XVII-lea.
Rubens. *Războiul Amazoanelor.*
München., Alte Pinakothek.
Foto Braun.



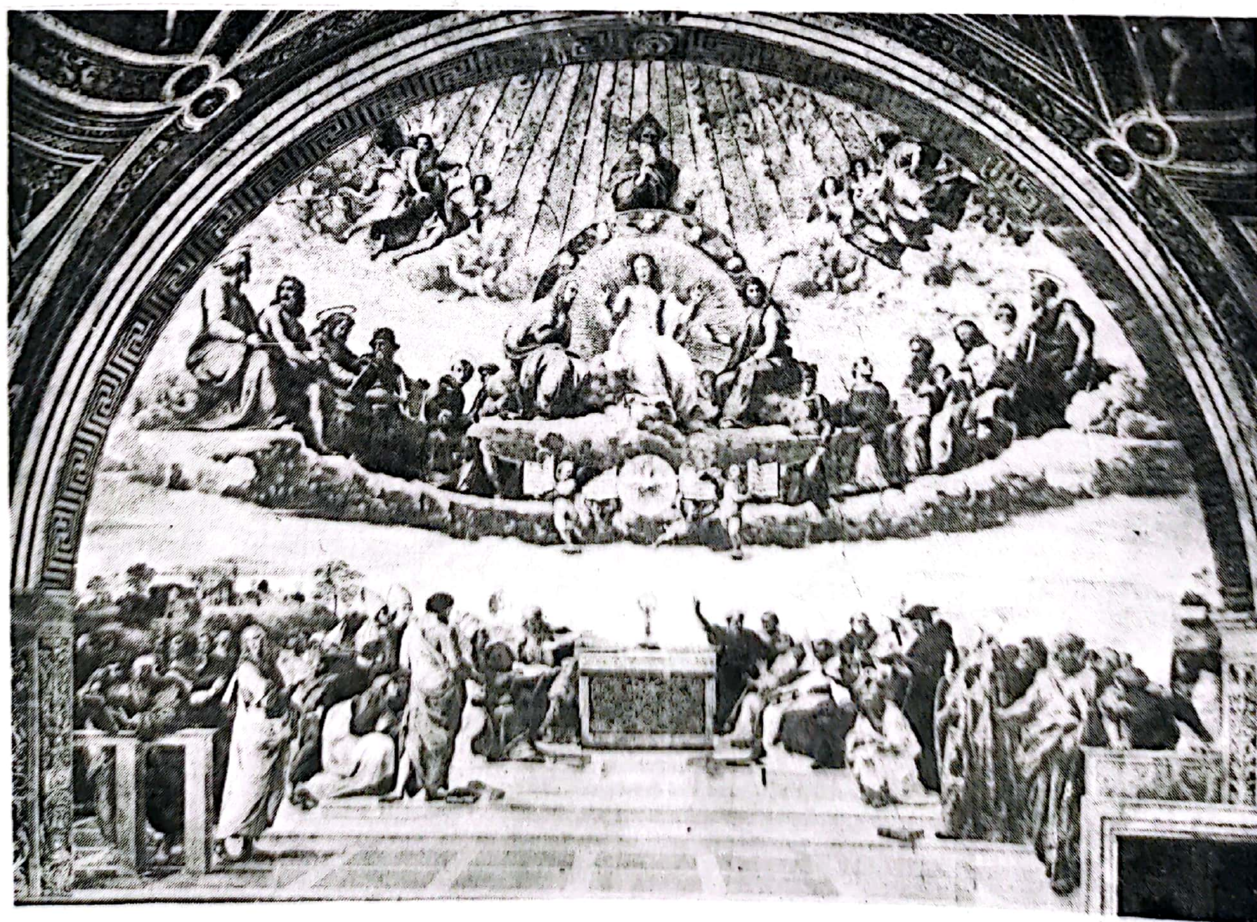


Şcoala olandeză. Secolul al XVII-lea.
Rembrandt.
Coborîrea de pe cruce la lumina torţelor.
Gravură.
Foto Flammarion.



Şcoala italiană. Secolul al XV-lea.
Leonardo da Vinci. *Cina cea de taină*.
Milano, Santa Maria delle Grazie.
Foto Flammarion.

Şcoala italiană. Secolul al XV-lea.
Rafael. *Disputa Sfintei Taine*. Vatican.
Foto Anderson-Giraudon.





Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Eugène Delacroix. *Moartea lui Carol Temerarul în bătălia de la Nancy.*
Schiță (1828). Copenhaga. Ny Carlsberg Glyptotek.

Eugène Delacroix.
Moartea lui Carol Temerarul în bătălia de la Nancy.
Început în 1831. Expus la Salonul din 1834.
Muzeul din Nancy.





Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Odilon Redon.
Profil de femeie într-o ogivă. Pastel.
Donaţie Marquet către Muzeele Naţionale.
În depozitul Muzeului din Bordeaux.



Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Eugène Delacroix. *Studiu pentru Libertatea conducînd poporul.*
Luvru, Cabinetul de Desene.
Foto Giraudon.

Şcoala flamandă. Secolul al XVII-lea.
Teniers cel Tînăr.
Toamna.
Londra, National Gallery.
By courtesy of the Trustees.





Şcoala flamandă.
Secolul al XVII-lea.
Van Dyck. *Abatele Scaglia.*
Muzeul de Arte Frumoase.
Anvers.
Foto A.C.L.



Şcoala italiană. Secolul al XVII-lea.
Caravaggio.
Madona din Loreto. Detaliu.
Roma, Biserica Sfintul Augustin.
Foto Alinari-Giraudon.



Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea
Camille Corot. *Cu barca la pescuit.*
Reims, Muzeul de Arte Frumoase.
Foto Giraudon.

Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Gustave Courbet. *Domnişoarele de pe malul Senei.*
Paris, Muzeul Petit-Palais. Foto Flammarion.





Şcoala franceză.
Secolul al XIX-lea.
Van Gogh,
Culesul măslinelor.
Foto E. Bignou.

Şcoala franceză.
Secolul al XVIII-lea.
Fragonard.
Rinaldo şi Armida.
Foto A. Barry.



Şcoala flamandă.
Secolul al XVII-lea.
Van Dyck.
Amor şi Psyche.
Hampton Court.
By gracious permission
of H. M. the Queen.
Foto Mansell.





Şcoala flamandă.
Secolul al XVII-lea.
Rubens. *Triumful adevărului.*
Pictură din suita
Viaţa Mariei de Medicis.
Muzeul Luvru.
Foto Flammarion.

CAPITOLUL V

VOCABULARUL SUFLETULUI

Prin logica sa cea mai profundă, compoziția ne-a condus, în mod irezistibil, pînă la această nouă etapă, unde arta apare înainte de toate ca un mijloc de exprimare a omului. Căutarea adevărului exterior obiectiv sau a frumosului poate să îndrepte opera către alte țeluri și să pară că o absoarbe; dar nici atunci, fie chiar și în mod voit, ea nu poate să nu fie un mijloc de exprimare a adevărului interior subiectiv al artistului. Acest lucru a fost înțeles mai ales de la Renaștere încoace, o dată cu apariția individualismului. Delacroix a exprimat acest fapt spunînd că « pictura este o punte aruncată între suflete »; el găsea astfel aproape aceiași termeni ca și Beethoven vorbind despre muzică sau, mai tîrziu, Rimbaud vorbind despre poezie.

Cu cît un om are conștiința de sine, cu atît el își determină caracterul unic și de neînlocuit. Pentru a-și dezvolta pe deplin personalitatea, el aspiră să o dezvăluie celorlalți și să-i facă să împărtășească bogăția care îi dă valoare. În același timp luîndu-și partea sa la lupta veșnică a vieții împotriva morții, el transferă pe un suport mai durabil decît el însuși tot ceea ce constituie valoarea existenței sale dar are fragilitatea acesteia. Cum să împărtășim celorlalți acea parte intimă și, prin definiție, secretă din noi înșine? Limbajul cuvintelor este mijlocul tradițional de a transmite, dar cît de imperfect, căci este conceput

pentru a schimba cu altul tocmai ceea ce avem comun cu el: experienţa lumii exterioare şi ideile abstracte care susţin viaţa noastră intelectuală. Cuvintele nu sînt utilizabile, într-adevăr, decît dacă au aceeaşi semnificaţie pentru fiecare dintre interlocutori, adică dacă desemnează acelaşi obiect sau acelaşi concept. Ele trebuie în mod necesar să evoce în mintea tuturor, altfel riscînd neînţelegerea, definiţia neutră şi identică dată de dicţionar. Desigur, potrivirea cuvintelor, alăturarea lor, articularea lor gramaticală permit combinarea sensului şi, de aci, mai mult sau mai puţin reînnoirea lui. Dar amestecînd mereu cărţile de joc n-am mai putea să ieşim de loc dintre figurile obişnuite şi din grupările lor aşteptate. Abia dacă uneori un spirit mai îndrăzneţ cîştigă teren asupra obscurului.

Oricine va vrea să meargă dincolo de aceasta şi să transmită altuia această savoare esenţială şi inefabilă în care se scaldă noţiunile abstracte şi cuvintele care le înveşmîntă va trebui să depăşească puterea lor naturală. Dar să nu ne înşelăm: el va trece frontiera normală, va înainta din acest moment pe domeniul artei care, în acest caz, se numeşte Poezie. Şi într-adevăr artei îi revine rolul de a traduce (aşa cum o vibraţie trece de la o coardă la alta cu ajutorul unei mişcări de unde) partea cea mai « existentă » a fiinţei noastre. Căci este vorba de a dezvălui ceea ce ne pare mai inexprimabil şi mai indicibil în noi, dincolo de această participare banală şi bătătorită care ne leagă de lumea exterioară, de viaţa socială, dar care pune un obstacol în faţa oricărei comuniuni profunde.

« Vom muri cu toţii necunoscuţi », se lamenta Balzac. Ei bine, nu, datorită artei, datorită poeziei, sufletele excepţionale nu dispar cu totul! La capătul acestei desprinderi de rutină, al acestei încălcări a limitelor obişnuite, le aşteaptă izbînda şi răsplata cea mai mare: aceste suflete excepţionale vor fi cunoscute de toate celelalte, şi încă prin ceea ce ele păreau să aibă mai refractar la schimb. Dar cum să analizăm ceea ce n-ar putea fi o metodă, o tehnică? Cum să exprimăm în cuvinte abstracte ceea ce, pentru a recurge din nou la vocabularul lui Delacroix, este o « magie », magie pe care el o compara, pentru a o face înţeleasă, cu aceea a muzicii? Şi aici sunetele încetează de a se articula după regulile şi practicile care ştiu să constituie vocabulele pornind de la

fenomene; ele se grupează pentru a degaja posibilitățile lor de armonie; dar, în același timp, înălțimea, vibrația, timbrul, ritmul le vor da puterea de a găsi căile tainice ale emoției împărtășite.

Pentru a cuprinde îndeaproape acest fenomen, trebuie să ne aplecăm la manifestarea lui cea mai simplă, cea mai elementară. Să revenim la linie, această primă resursă a artei. În geometrie, linia, supusă unui complet anonimat, nu există decît pentru a permite definirea unei forme. Mulți dintre desenatori nu s-au îndepărtat în mod sensibil de la această neutralitate. Arta neoclasicilor davidieni a crezut că poate adora frumusețea plastică prin trăsături care nu se îndepărtează de fada exactitudine a stereometriei. Dar un Ingres, care în aparență continuă arta lor, cunoaște toate resursele pe care mîna știe să le imprime grafismului; el știe că prin ea i se pot imprima pulsațiile și nuanțele fine ale sistemului nervos. Trăsătura lui se modulează, este mai apăsată ori abia atinge, palpită ori este incisivă, împroașcă ori punctează. Se adaugă astfel la definirea plastică tot ceea ce dicția și muzica actorului imprimă ca elocvență frazei pe care în aparență el se mărginește să o repete.

Încă nu este vorba aici decît de intonații. Ele constituie o prezență; dar oarecum în tușe mici. Sînt artiști care practică elanul total, suflul liric și care își transmit mărturia lor umană ca o descărcare. Este cazul unui Rembrandt. În epoca lui Ingres chiar, este cazul contemporanului său Delacroix: desenul său nu mai servește pentru a urmări îndeaproape și pentru a defini formele; el abia le sugerează, căci este preocupat mai mult să sesizeze forța și viața care le însuflețesc. Linia lui se desfășoară ca un bici, șerpuiește, alunecă, vibrează, pocnește ca el. Nimic mai tipic, de exemplu, decît desenul pregătitor pentru *Libertatea conducînd poporul.* Poate fi văzut la Cabinetul de Desene al Luvrului. Pe șoldul drept linia se reia de mai multe ori, sau mai binezis se deplasează urmărind poziții succesive; izolînd acest fragment din ansamblu am putea crede că vedem o coadă de cal fluturînd în aer și scuturată în timpul goanei. Dar trecînd, dimpotrivă, la ansamblu, avem impresia că arabescul țîșnește din pămînt și urcă asemeni unui fulger care s-ar îndrepta spre cer în loc să cadă de acolo. Mișcarea se precipită peste obstacolele materiale, ca un torent în

clipa cînd digul care îl oprea se rupe. Dar atunci cînd linia a prins justeţea unei atitudini, ea pune stăpînire pe aceasta, se strînge în jurul ei, ca un garou care o imobilizează și o expune pentru totdeauna. În însăşi această mobilitate, în acest parcurs pe care mîna l-a alès în mod definitiv pentru a-şi fixa elanul, subzistă intensitatea vie, iuţeala muşchiului, asemeni curentului electric în interiorul firului. Se simte respirînd, mai mult, gîfîind puterea creatoare; se află aici freamătul nervos al unui om, vibraţia săgeţii deja înfiptă în ţintă şi care tremură încă din cauza vitezei sale imobilizate.

Şi mai mult decît linia, culoarea încalcă limitele abstracte. Ce spuneam cînd vorbeam de un roşu, de un verde? Orice noţiune generală este aici improprie; nu există decît o calitate particulară, care, pentru a fi cunoscută, trebuie să fie trăită. Or, a trăi în loc de a înţelege înseamnă a trece hotarul care separă încă viaţa autentică de echivalenţa ei intelectuală. Şi poate pentru că fiecare culoare, fiecare modulaţie a culorii corespunde unei lungimi de undă diferite, nervii noştri optici, în faţa acestui flux care îi va parcurge, nu mai percep decît ceea ce nu poate fi comparat cu nimic. Nu mai există noţiune generală, repetată de memorie, care ne-ar putea dispensa de efortul de a cunoaşte: *co-naître*, scria Claudel, marcînd gestaţia întreprinsă în noi înşine a ceea ce nu exista cu o clipă înainte decît în exterior, în faţa ochilor noştri. Trăirea este unică; ea angajează totalitatea fiinţei noastre în clipa în care o realizăm. Fiecare culoare percepută devine deci un moment din existenţa noastră, un episod al sensibilităţii noastre.

Şocul iniţial care nu era decît senzaţie a fost iradiat în adîncuri, unde s-a preschimbat în sentiment. Aceşti doi termeni se succed pe acelaşi parcurs şi nu se pot separa. Astfel culoarea şi acordurile ei s-au tradus în substanţa noastră, trăite în veselie, în bucurie, melancolie, suferinţă, speranţă sau regret. Magia comunicării intră în acţiune. Pictorul va putea foarte bine atunci să revină la lumea obiectivă, să se cramponeze de ea; arta de odinioară, figurativă cum era, oferea spre identificare un personaj, un animal, un copac. Nu exista, s-ar fi spus, decît o naraţiune, lizibilă în atitudini, în gesturi sau în expresii şi situată într-un cadru. Şi totuşi! oameni, animale, arbori, aşa-zis asemănători, trecînd de la un artist la altul, schimbau planeta; făceau

parte dintr-un climat, o atmosferă proprie care le modifica, le supunea legilor lor organice.

La prima privire, ştim să deosebim un japonez de un european şi chiar, cu ceva mai mult antrenament, un german de un francez sau de un englez. Ar fi oare atît de riscant să spunem că există rase picturale tot atît de distincte şi că fiecare pictor îşi creează umanitatea sa? În ea, el se reflectă, se proiectează. În ea el devine vizibil ca în reflexul unei oglinzi. Teniers, prozaic, vulgar şi viclean totodată, grosolan şi şiret ca un ţăran, se trădează în personajele sale, a căror rusticitate îl şoca pe un Ludovic al XIV-lea. Cînd acesta exclama, dacă dăm crezare tradiţiei: « Luaţi din faţa mea aceste pocitanii! », făcea o excelentă critică de artă fără s-o ştie. Nu numai că îi caracteriza de minune pe aceşti mici gnomi îndesaţi, spătoşi, cu capul înfundat între umeri, dar oferea totodată o echivalenţă a spiritului care animă pictura lui Teniers.

Individualităţile sînt atît de distincte, contrar teoriei care, de la Taine încoace, încearcă să reducă totul la nişte comunităţi stilistice ale unor rase, ale unor momente, ale unor medii, încît în aceeaşi Flandră, în secolul al XVII-lea, vom întîlni, o dată cu Van Dyck, o artă absolut opusă, contradictorie. Personajele sale, prin aspectul lor prelung şi subţiat, exprimă o distincţie rafinată, aproape cadaverică, care era cu siguranţă aceea a artistului, sensibil, obişnuit cu mediile cele mai aristocratice ale Angliei, şi cu sănătatea şubredă, măcinată. Acesta, spre deosebire de Teniers, evadează din lumea materială; nu se mulţumeşte să alungească formele şi să dezmintă gravitaţia. Se foloseşte de penumbră pentru a descarna, pentru a înăbuşi formele corporale, în timp ce accentele de lumină se deplasează pe paloarea chipurilor şi a mîinilor cu degete prelungi; se stabileşte un fel de înţelegere secretă între vioiciunea carnală şi aceste puncte de atingere a vieţii nervoase. Atît în personajul înfăţişat cît şi în artistul care l-a conceput se întîlneşte un alt tip uman decît Teniers; se poate vorbi de o altă umanitate.

Figurile lui El Greco nu aduc oare decît o supralicitare a alungirii pline de supleţe constatată la cele ale lui Van Dyck? Dacă ar fi să ne încredem doar în măsuri am putea

stabili un superlativ al aceluiaşi rafinament şi totuşi aici totul şi-a schimbat sensul. El Greco nu ne mai vorbeşte de aristocraţie: el ascultă de un alt imbold, de o asceză interioară care repudiază lumea materiei şi se alungeşte pentru a o evita, pentru a se înălţa, aşa cum flacăra ţîşneşte din arderea buturugii. Tot astfel fiinţa umană poate să aspire la lumină şi să viseze atingerea lumii celeste a cărei chemare o resimte. De data aceasta, printr-un simplu joc al proporţiilor, se manifestă un suflet mistic. Unduirea, sacadele pe care le înscriu contururile, accentuează frămîntarea şi efortul pentru a scăpa de o anumită condiţie şi a atinge o alta, supranaturală. Şi, cum totul trebuie în taină să se potrivească, lumina şi culorile se separă, s-ar putea spune după acelaşi « indiciu », de acelea cu care ochiul nostru este obişnuit în viaţa de zi cu zi. Au ceva intens, spasmodic şi sfîşietor totodată, epuizîndu-se pînă la limita posibilului. Şi a fost nevoie de viaţa modernă, de experienţa electricităţii şi a culorilor fluorescente pentru ca ochiul să recunoască în realitate invenţia intuitivă a lui El Greco.

Artistul este prezent, el se trădează prin cea mai măruntă dintre preferinţele sale: dezvăluind către ce anume se îndreaptă atenţia sa, îndreptînd-o paralel pe a noastră către acelaşi punct, el antrenează o anumită direcţie mentală. Pentru a da un exemplu, Caravaggio nu numai că ne impune prezenţa sa brutală, sălbatică, dispreţuind tradiţiile şi principiile dobîndite, prin sumedenia de hamali cu pielea tăbăcită, zbîrcită de intemperii, ca aceea a bătrînilor marinari expuşi stropilor din valuri, soarelui arzător; el se trădează şi prin detaliile pe care le subliniază: vinele umflate pe care le face să şerpuiască pe braţe fără eleganţă vorbesc de popor şi de muncile lui grele. Toată estetica sa va consta în a decapita de convenţiile ei directoare arta ieşită din Renaştere; ea va face efortul de a ruina suprastructurile acesteia şi de a regăsi contactul generos şi aspru cu pămîntul, fie el pulbere sau noroi.

Caravaggio simte nevoia să îndepărteze tot ceea ce îl desparte de contactul violent şi dur cu realitatea brută şi înţelege să pornească din nou de aici pentru a regenera autenticitatea artei. Istoria a cunoscut mişcări asemănătoare, de exemplu la mijlocul secolului al XIX-lea, cu Courbet, şi, într-o oarecare măsură, cu Millet, care au reacţionat

la fel împotriva uscăciunii unui clasicism academic sau împotriva arbitrarului romantismului. Caravaggio înțelege să-și planteze puternic picioarele în pămînt, să-și dobîndească echilibrul și să-și extragă seva de acolo. Nu o spune oare cît se poate de limpede prin obsesia pe care o vădesc tablourile sale pentru picioare? Această parte purtătoare a trupului, în contact cu asprimile cele mai materiale, trece drept vulgară iar artiștii rareori au subliniat-o. Caravaggio acționează invers, el susține, dacă se poate spune așa, contrariul acestei proscrieri. Și iată că în *Sfîntul Matei ascultînd Îngerul*, face să iasă în față, într-un fel aproape provocator, gamba musculoasă și pînă și degetele de la picioare îndreptate în mod agresiv înainte. În *Madona din Loreto*, expusă în biserica Sfîntul Augustin din Roma, talpa picioarelor unor oameni simpli îngenuncheați este cea care apare în prim plan, sub ochii noștri, talpă zgrunțuroasă și murdară. Să nu se creadă de loc aici într-o interpretare literară și gratuită: ea este confirmată de documentele contemporane deoarece știm că *Sfîntul Matei* în mod precis a fost refuzat la cumpărare, într-atît șoca acest detaliu.

Dar dacă omul recunoaște în om « pe semenul său, pe fratele său », și dacă în mod spontan el își asimilează mai mult sau mai puțin personajele pe care le inventează, alegerea tot atît de instinctivă a formelor sau a detaliilor care îl frapează, pe care socotește că e bine să le reprezinte, îl trădează la fel de limpede. Astfel se poate afirma că pictorul își formează, atît prin ceea ce reține cît și prin ceea ce elimină, atît prin ceea ce amplifică cît și prin ceea ce escamotează, o natură la scara sa, pe gustul său, deci după chipul și asemănarea lui. Pentru ca sensibilitatea să fie în largul ei și să înflorească în operă, trebuie ca ea să se recunoască în realitatea care este înfățișată acolo.

Bachelard, într-o suită de lucrări remarcabile, a analizat invenția materiei; el a arătat cum mediul în care trăim oferă visării un excitant sau o piedică după cum aceasta percepe în el o alcătuire sau un comportament corespunzînd sau nu naturii noastre. Există aici un joc de analogii profunde. Mintea omenească l-a recunoscut din instinct, de la alchimie pînă la homeopatie, trecînd prin simbolistica pietrelor, despre care se credea că s-ar potrivi unui temperament

sau altuia. Aceste analogii nu au decît o valoare simbolică, dar nu există simbol decît dacă există un raport profund care să-l înzestreze cu forța sa expresivă. Limbajul știe ce spune atunci cînd vorbește de un « om de fier » sau « de foc ». Pictorul se lasă antrenat să înfățișeze tocmai materiile al căror aspect flatează propriile lui înclinații.

Sînt oameni cărora le place pămîntul, materia solului: un Poussin se complace în a picta substanțele generoase și dense, argila, asperitățile, rotunjimile ei, urmele lăsate de roțile unei căruțe. Frunzișul îi oferă spectacolul altor mase umflate și grele. El îl pictează aproape spongios, s-ar spune, de parcă ar vrea să adauge greutatea umidității la aceea a frunzișului. Două sute de ani mai tîrziu, un Courbet va vădi aceleași înclinații. Și la el ereditatea țărănească își va spune cuvîntul. La aceasta va adăuga un temperament greoi care îl face să guste viața robustă și somnolentă a animalului și a vegetalului. Nu numai că va da pămîntului și pietrei o consistență onctuoasă și densă, dar o va comunica chiar și apei, căreia va ști să-i ungă spuma cu cuțitul său cu paletă ori să-i întindă suprafața adormită ca de mercur. Iată cuvîntul: adormit. El a pictat *Torcătoarea adormită*, *Siesta țăranilor*, *Domnișoarele de pe malul Senei* care dormitează, încîntate, fericite, vag visătoare în toropeala unei zile de vară. Contemplîndu-le nu se poate să nu vedem înrudirea cu minunatul *Păstrăv*, pictat într-o altă lumină, lucios, cărnos, întins pe prundișul malului, și cu atît mai puțin să uităm predilecția pictorului pentru rumegătoare. Pînă și apa, în mai multe dintre tablourile sale, se ridică într-un *Val*, dar această masă puternică pare modelată în pămînt compact și încremenită în greutatea sa înainte de a se prăbuși.

Un pictor al apei cu adevărat lichide este dimpotrivă Corot; în ea el nu caută doar fluiditatea, mobilitatea lucitoare; el o duce întotdeauna pînă în punctul extrem al evaporării cînd devine o ceață ușoară și plutitoare, cînd tinde să depășească încă o treaptă în dematerializare și să se confunde cu aerul. Există întotdeauna un iaz sau un rîu care sînt ecoul lipsei de greutate a cerului, ecoul aburului care refuză să se condenseze în nori. Iar aspectul copacilor ezită între curgerea, unduirea unui curent, și plutirea unui abur sau a unei pîcle purtată de adieri. Mai mult decît apa, Corot a visat vaporii de apă.

În același moment, în Anglia, un pictor, Turner, mergea și mai departe: ceea ce la Corot mai era încă răcoare curgătoare, pîrîiașe argintii, unde chemînd fete la scăldat, a făcut loc, la el, unei evaporări totale. Turner evită solidul, caută refugiul în ceața norului, docilă la toți curenții din atmosferă, scînteind în toți stropii cu toate culorile vii și variate ale luminii. Forțele latente risipite în opera lui Corot se însuflețesc aici și uneori se dezlănțuie, răscolind marea, trezind furtunile și trîmbele lor. Totul se mișcă și se estompează; obiectele solide și-au părăsit consistența; nu mai există decît iluzii optice și sclipiri ivite în evaporări.

În felul acesta, așa cum s-a constatat adesea, Turner se afirma ca precursor al Impresionismului care, făcînd un pas mai mult în frenezia dematerializării, a atins stadiul luminii pure, neobservînd în universul compact decît pretextele despuiate pînă la un reflex sau la o vibrație. Ce drum parcurs în gama creației, din secolul al XV-lea în care un Mantegna, ferrarezii și unii venețieni după exemplul lor, vădeau pasiune pentru o duritate care să nu nesocotească forma, ci dimpotrivă, să o afirme, ca muchia ascuțită a cremenei. Ce mineral prețios cu durități diamantine au inventat ei pentru a tăia în el un univers care nu va avea alt sens decît o implacabilă rigoare? La ei, nu numai că nu mai există apă, dar s-ar spune că nu mai există nici aer: norii se congelează, se oferă cizelării. Suprafața solului a fost despuiată de blîndețea pulberilor, de moliciunea țărînei, nu mai cunoaște decît stîncile prismatice și fragmentate, colțuroase și lustruite. Copacul își azvîrle frunzișul și reclamă anotimpul iernii pentru a se reduce la linia severă a ramurilor. Totul cheamă atingerea prin consistență și o alungă prin răceală. Lumea s-a pietrificat într-o perfecțiune tranșantă și rafinată.

La antipodul acestui univers congelat și imobil se află focul. Iar pictorul focului este Van Gogh. El a fost obsedat la începuturile sale de așteptarea lui. Înfundat în penumbrele septentrionale, sufocîndu-se în acest aer rece și ușor opac, a suferit mai întîi condiția nordului. A pictat muncitorii închiși în odăile lor întunecate, în cușca războiului lor de țesut; i-a înfățișat pe mineri urcînd din lumea subterană și obscură pentru a regăsi căminul nocturn, slab luminat de lămpile șovăitoare. I-a pus să se hrănească cu cartofi, fructul pămîntului, înghițit și copt în adîncul acestuia. Și

atunci a visat lumina. « Per tenebras ad lucem » devenise deviza sa. Și-a lăsat imaginația să se avînte către Japonia, țara Soarelui Răsare. A coborît în întîmpinarea acestuia în sud. A trecut prin Paris, ale cărui transparențe delicate l-au încîntat dar nu l-au copleșit. A mers în sfîrșit mai departe și a ajuns în Provența. Aici a întîlnit astrul de foc; l-a evocat în floarea soarelui obsedată de prezența lui; l-a căutat în culorile galbene de crom, intransigente; i-a evocat flacăra în vegetațiile și în măslinii pe care i-a făcut să ardă cu vîlvătăi ca niște cărbuni aprinși; l-a înfruntat față în față, l-a văzut învîrtejindu-se în cer și umflîndu-se pe măsura forței sale, vărsîndu-și în valuri violente căldura și lumina. A devenit nebun, nebun după soare, măcinat de el.

Era obsedat de acesta pînă și noaptea și, chiar cînd o picta la Arles, tot se mai supunea legii focului. Fiecare stea devenea evocarea unui sistem solar și toate se legau între ele prin dîre vehemente și învîrtejite care, asemeni cozilor scînteietoare ale cometelor, dezvăluiau un univers pradă acestei combustii mistuitoare a vieții, în fața căreia organismul și spiritul lui Van Gogh aveau să sucombe.

Nu numai de la universul de cristal și pămînt pînă la universul de abur și foc se desfășoară toată scara diferitelor grade de solidificare, în care fiecare temperament își recunoaște înrudirea concretă. Există mărturia vocațiilor celor mai intime, acelea care exprimă, aproape organic, sensul ce i se dă vieții. Clasicul, care-și dorește o viață bine definită, definitivă, deci fixată, va căuta, pentru a dăltui imaginile și perfecțiunea lor imuabilă, structura cea mai solidă și cea mai intangibilă. Cel căruia, dimpotrivă, asemeni barocului, îi place să se lase hărțuit, tîrît de goana vieții și de proiectarea ei prin timp, va cere materiei să aibă doar consistența necesară pentru ca să se întipărească în ea urma mișcărilor. Acest sentiment există aproape în stare pură la Fragonard. Poate că el nici nu preferă în mod deosebit anumite materii. Ceea ce cere el este docilitate față de vehemența impetuozității sale. Arta sa evocă revolta barocă sub forma ei cea mai degajată, cea mai ușoară, cea mai săltăreață, ne-ar place să spunem, care a fost rococoul. Un tablou de-al său ca *Femei la scăldat*, de la Luvru, este pe deplin revelator.

Nu numai că fiecare personaj sare, dar totodată se avîntă într-o direcție diferită. O femeie se aruncă în apă în stînga, alta se lasă pe spate în dreapta, alta este răsturnată într-o țîșnire de stropi; și iat-o pe ultima care-și avîntă brațele în aer. Țîșnesc în toate direcțiile. Dar ființa umană nu este singura care își împrăștie vehemențele; mai este și torentul care curge, care clocotește; vegetația la rîndul ei pare că se umflă în smocuri la ieșirea din jetul puternic al ramurilor. Un enorm focar ascuns a lichefiat totul, a făcut ca totul să fiarbă. Și urmează evaporarea. Frunzișul unduiește în șuvițe de aer fierbinte, norii părînd o prelungire a lor mai liberă.

Nu este vorba de un caz izolat. S-ar putea recunoaște aceleași date în multe alte tablouri ale lui Fragonard. Iată-l pe *Renaud în pădurea vrăjită*: să privim reproducerea tabloului; este despicat într-un V uriaș ale cărui brațe par coloanele unor rotocoale de fum zvîrlite sub presiune înaltă. Iată *Scena cîmpenească* din Colecția Elie de Rothschild: femeia este răsturnată în lanul de grîu, se clatină cu violență, iar brațul ei, pe care-l prelungește pălăria de paie, îi continuă elanul. Bărbatul care o asaltează, dimpotrivă, se aruncă în sens invers și creează o disjuncție de linii care sporește tensiunea generală a tabloului. În jurul lor, snopii de grîu, în mijlocul cărora se rostogolesc, capătă aspectul unor valuri, ridicate și încovoiate în același sens de forța obstinată a vîntului. Închideți ochii pe jumătate, uitați o clipă subiectul reprezentat și veți crede că asistați la o furtună în care talazurile înspumate ale apei se succed cu iuțeală. Și în cazul de față, limbajul nu este lipsit de « expresivitatea » lui precisă atunci cînd vorbește de snopi de grîu ori snopi de apă. Femeia însăși nu mai este decît un snop, purtat de ritmul global al tabloului, de veritabilul val seismic care îl străbate. Vara sugerează căldură, grîul sugerează hrană, femeia sugerează splendoarea carnală, cuplul sugerează dragoste, toate asociațiile de idei se amestecă la rîndul lor într-o unitate de evocare tumultuoasă.

La New York, în Colecția Frick, sînt grupate la un loc cele patru panouri pictate pentru doamna Du Barry în 1771 și mult timp păstrate la Grasse. Pentru a ne limita la primul, care se intituelază *Urmărirea*, totul este proiectare și țîșnire în spațiu: din stînga urcă pînă la terasă îndră-

gostitul; la mijloc tînăra femeie fuge, cu brațele aruncate în lături. În spatele tinerilor, o cascadă se prăvălește în valuri înspumate, în timp ce în sens invers și cu un elan accentuat de contrast, doi arbori își iau avînt, țîșnesc ca niște jeturi șuierătoare de aburi: ei prelungesc două dintre mișcările principale ale scenei, aceea a adolescentului care apare brusc în capul scărilor și aceea a brațelor desfăcute ale tinerei femei; ele se alungesc pînă în partea de sus a tabloului în traiectorii întretăiate și rapide, irezistibile ca niște gheizere.

Așadar artistul își trădează natura prin echivalențe din ce în ce mai obscure și cu toate acestea elocvente. Tipul uman pe care l-a ales este încă o replică directă a lui însuși. Materia corespunde unei analogii mai puțin explicite dar recunoscută din toate timpurile, întrucît vechea psihologie a «temperamentelor», eboșă a modernei noastre caracterologii, admitea o înțelegere secretă între fiecare dintre acestea și anumite elemente din natură. Dar la izvoarele înseși ale vieții, se simte în fiecare om un grad de intensitate care se dezvăluie prin ritmurile, iuțelile gestului și ale reflexului, pe care pictura le înregistrează ca un misterios dinamometru, în alegerea subiectului, în redarea formelor sau în tușă.

S-ar putea spune că într-un fel tot ceea ce remarcă, creează, proiectează sau imaginează artistul poartă în filigran un fel de indiciu care este însăși cheia ființei sale. Nimic nu reușește să-l mascheze, oricare ar fi identitățile aparente datorate circumstanțelor: doi pictori vor putea să aparțină aceluiași secol, aceluiași neam, să provină din același mediu social, să fie susținătorii aceleiași școli, ba chiar unul să fie format de celălalt; este cazul lui Rubens și al elevului său Van Dyck. Temele pe care le tratează, modelele pe care le utilizează, rețetele tehnice pe care le practică pot fi aproape identice, pînă într-atît încît anumite opere sînt dificil de atribuit unuia mai degrabă decît celuilalt, cel puțin în perioada de formare a discipolului.

Totuși conspirația istoriei va trebui să cedeze în fața forței irezistibile a individualităților, care face să răbufnească puterea lor. Unde o vom căuta noi? Pînă și în cel mai insignifiant dintre gesturi, în cel al atingerii. Rubens,

avid, posesiv, înşfacă; Van Dyck, rasat, delicat, abia atinge. Trupurile pe care le imaginează Rubens sînt durdulii, cărnoase, musculoase, carnea femeilor se revarsă în perne de grăsime şi chiar de una din aceste perne Timpul va apuca Adevărul pentru a-l ridica, în faimoasa serie a *Vieții Mariei de Medicis*, din muzeul Luvru. Bătrînul îl apucă fără menajamente, cu toată puterea, aşa cum am apuca un cîine de blana de la ceafă. Dar gesturile lui Van Dick! Ele ezită să se precizeze. În *Fecioara cu Donatorii*, tot de la Muzeul Luvru, totul se estompează în blîndețea unei penumbre crepusculare în care formele de-abia îndrăznesc să se contureze. Pruncul Isus ține mîna Mamei sale sau mai degrabă lasă extremitatea degetelor micuțe să mîngîie palma deschisă cu uşurința de nespus cu care abia atinge obrazul donatorului. Tot astfel în *Amor şi Psyche* de la Hampton Court, Amor înaripat, care aleargă, nu are «nimic care să se sprijine sau care să apese» pe pămînt. El alunecă pe suprafața lui în vîrful unui picior, mîna întinsă nici nu atinge capul femeii care doarme, al cărei trup în întregime pare că pluteşte, lipsit de greutate, unduind ca o algă între două ape, asemeni Ofeliei purtată de veşmintele ei la suprafața rîului. Iar înapoia lor, arborii înşişi urcă în unduiri domoale ca un fum molcom în aerul serii. Toate nu mai sînt decît mişcări impalpabile. Cine ar fi putut bănui că, pînă şi într-o atît de indolentă reverie, pictura va însemna, în mod irezistibil, o luare în posesiune a lumii exterioare, pentru a afirma mai bine lumea interioară?

Ceea ce hrăneşte opera, de oriunde ar veni, trece prin artist ca lichidul care, filtrat printr-un strat de pămînt, abandonează o parte din ceea ce poartă şi se impregnează, în conținut şi în savoare, cu ceea ce găseşte acolo. Şi ce importanță mai are atunci problema depăşită a Realismului?

CAPITOLUL VI

UNIVERSUL PICTORILOR

Faptul că fiecare element introdus de pictor în tablou poartă pecetea sa nu poate decît să facă mai puternică unitatea globală, mai apropiată de personalitatea autorului. Totul prevestește și desemnează focarul comun: tot atît de invizibil dar tot atît de efectiv pe cît poate fi un centru de gravitație, el domină ansamblul și tot ceea ce credem că vedem se raportează la prezența sa invizibilă și obsedantă. Într-adevăr, ceea ce impune ansamblul unei creații picturale este imaginea unui univers, a unui univers diferit de al nostru și unic.

Proust sesizase aceasta cu o jumătate de secol în urmă. Ideea revine adesea sub pana sa dar poate că niciodată nu a exprimat-o mai bine ca în *Timpul regăsit*, unde a scris: «Numai prin artă putem ieși din noi, putem ști ceea ce vede un altul din acest univers care nu este același cu al nostru și ale cărui peisaje ne-ar fi rămas la fel de necunoscute ca și cele care s-ar putea afla pe lună. Grație artei, în loc să vedem o singură lume, a noastră, noi o vedem multiplicîndu-se și, cu cît sînt mai mulți artiști originali, cu atît mai multe lumi avem la dispoziție, mai deosebite unele de altele decît cele care se rotesc în Infinit, și care, multe secole după ce s-a stins focarul din care emanau, fie că el se numea Rembrandt sau Vermeer, ne trimit raza lor deosebită».

Fiecare din aceste universuri este atît de marcat încît nu numai că înfățișează o umanitate, o faună și o floră care îi aparțin doar lui, ca și lumina și aerul, ci pare stabilit o dată pentru totdeauna în anotimpul și aproape în ceasul cel mai propice dezvoltării sale. Aceasta deoarece el se supune unității celei mai esențiale, aceea care constituie principiul biologic și psihologic al unei ființe vii. Acest principiu determină în mod definitiv elementele alese din real potrivit unei imperioase afinități, după cum s-a arătat în capitolul precedent. În acest sens fiecare mare artist incarnează un moment particular al elanului vital.

Aceasta poate fi ardoarea tinereții: este cazul lui Botticelli. Tot ceea ce evocă el rămîne încă aproape de înflorire, păstrează încă prospețimea nașterii și nesocotește uzura existenței. Cele două subiecte ale sale, cele mai celebre, nu au oare o virtute simbolică, de vreme ce unul se numește *Nașterea Venerei* iar celălalt *Primăvara?* Ceasul și lumina lui sînt întotdeauna cele ale dimineții; anotimpul este primăvara. Culorile sînt alese dintre rozurile pale și albastrurile delicate; ele au prospețimea celor dintîi flori ivite o dată cu trezirea naturii; sînt ecoul nuanțelor pe care aurorei îi place să le dea zilei ce se naște. Ființele care populează aceste peisaje cu transparențe ușoare și cu adieri aeriene sînt ele însele scăldate în prospețimea adolescenței: ele par să încerce primii fiori ai dragostei.

Oricare ar fi învățămintele pe care Botticelli le-a primit de la școala și de la epoca sa, el le adaptează acestei revelații personale. *Nașterea Venerei* pare construită, după uzajul cel mai răspîndit în Renașterea timpurie, ca un triunghi, ca o piramidă a cărei axă ar fi imaginea nudă a zeiței. Însă o asemenea fixitate, legată de ideea de greutate, ar risca prea mult să încremenească fiorul ușor care animă sufletul artistului. Așadar diagonala ascendentă din stînga va fi obținută prin zborul însuși al vînturilor, al brizelor, al zefirilor, deci printr-un elan. Și iată că, sub suflarea lor proaspătă, Venera înălțîndu-se din cavitatea marii scoici, în centrul acesteia, care coincide cu cel al tabloului, se supune acestei împingeri ușoare: curba trupului ei se desenează ca aceea a unui arc abia întins; și, merită observat, ea chiar se apleacă, se înclină spre dreapta. Pe suprafața

fluidă care o poartă, ea începe să devieze, să alunece către plaja unde mantia cu decor floral așteaptă pielea ei înfiorată pentru a o îmbrăca. Astfel rigida arhitectură a compozițiilor italiene se mișcă, se animă, schițează o deplasare care o pune în mișcare și o face să intre în curgerea blîndă a timpului. Din nou naștere, naștere a mișcării... «Vîntul se pornește» și blonda zeiță cu părul fluturînd pare pînza unei corăbii care se umflă ușor și se supune voinței vîntului ce o pune în mișcare și în același timp însuflețește suprafața mării cu un clipocit de valuri. Vînturile, de altfel, nu sînt decît adieri și miresme, ele sînt impregnate de parfumul florilor a căror cădere domoală ele o încetinesc.

Florile sînt presărate în iarba din tabloul *Primăvara*, pe care figurile care dansează abia o apleacă, într-atît sînt de aeriene. Compoziția rămîne fidelă triunghiului regulat dar laturile sînt mlădiate prin arcuirea pe care o sugerează, la dreapta, un arbore înclinat. Figurile, care scapă gravitației pe care le animă exaltarea înfiorată a unei mișcări care face membrele lor să danseze și faldurile stofelor diafane să curgă ca niște dantele lichide, contrazic încă o dată legea imobilității. Zefir apare și aici tot cu obrajii umflați. El se ivește brusc din dreapta și apucă, pentru a o lua cu sine, o tînără nimfă din a cărei gură se revarsă flori. Alături, cine este această figură ambiguă care înaintează și despre care s-a discutat atît, o tînără, un tînăr? N-are nici o importanță. Este imaginea unicei Tinereți, care se pregătește să împrăștie niște flori, flori care îi înconjoară gîtul svelt cu un colier parfumat, florile care îi încoronează părul ondulat, florile care, de pretutindeni, se revarsă peste veșmîntul său. De la ele emană miresmele aurorii și totodată cele ale noului anotimp.

Și totuși Botticelli a cunoscut apropierea bătrîneții; a fost chiar zguduit atunci de o criză care l-a făcut să-și renege tot trecutul, sub acțiunea severului Savonarola care încercase să strunească această Renaștere prea voluptuoasă, prea înclinată spre bucuriile vieții și să o readucă sub legea mai severă a bisericii. Botticelli a ajuns chiar să-și sacrifice pe rug tablourile păgîne. Le-a înlocuit cu opere religioase care, uneori, ating tragicul cel mai sfîșietor o dată cu acele *Pietà*. Și totuși el n-a putut să scape propriei sale

continuităţi. Madonele sale, oricare ar fi neliniştea plină de presimţiri pe care şi-o revarsă asupra lui Isus, sînt înconjurate de un univers floral: una dintre ele, cea de la Pitti, nu se numeşte oare *Fecioara Trandafirilor?* Iar în cea de la Villa Borghese, florile încoronează îngerii şi se adună în buchet înapoia capului Maicii Domnului. În compoziţiile mai importante, *Încoronarea Fecioarei* de la Uffizi, de exemplu, îngerii sînt cei care, cu tinereţea lor veşnică, ţin locul Graţiilor şi Zefirilor şi dansează în aceleaşi cadenţe plutitoare, învăluiţi în draperii sinuoase şi aeriene. Iar, cu mîinile lor, ei ridică, pentru a le arunca în aerul pe care îl vor înmiresma, jerbe de flori de primăvară. Mişcarea lor devine un balet care, în *Naşterea Domnului* de la Londra, se lasă antrenat în vîrtejul unei hore cereşti.

Aceleaşi hore le vom regăsi în opere aproape contemporane, acelea ale lui Fra Angelico. Plenitudinea reuşitei unor artişti ca Botticelli şi Fra Angelico se explică în parte prin acordul predestinat dintre propria lor natură şi faza de civilizaţie în care au trăit: secolul al XV-lea în întregime era un răsărit şi o speranţă; oare nu avea el să intre în Istorie sub numele revelator de Renaştere? Fra Angelico are nu numai prospeţimea adolescentului, care îl face la fel să descopere tonalităţile stinse şi timide, să dea mişcării graţia balerinelor, să evoce încolţirea ierburilor şi a florilor, dar să şi iubească puritatea. El nu a cunoscut acele rătăciri pe care Botticelli avea să le regrete într-un tîrziu. Lumina lui, şi ea matinală şi primăvăratică, este atît de limpede deoarece este celestă. Ca şi Botticelli, mai mult chiar decît Botticelli, unul din subiectele sale religioase preferate va fi *Bunavestire:* acea făgăduinţă, acea venire... Îngerul este în întregime mlădiere: el se încovoaie ca o trestie, ca o mlădiţă de primăvară sub adierile vîntului. Linia cefei îi susţine capul, care evocă o floare la extremitatea flexibilă a unui lujer; el şi-l înclină în faţa Fecioarei ca şi crinul pe care îl aduce. *Primăvara* lui Fra Angelico este *Paradisul* pe care l-a înfăţişat în *Judecăţile de Apoi* de la Florenţa şi de la Berlin: printre corolele şi petalele desfăcute, printre plante şi crengi, îngerii îi antrenează pe cei aleşi în farandola lor şi regăsesc, pentru a-i strînge la piept, săruturile tandre pe care le schimbau între ei îngerii lui Botticelli în ziua *Naşterii Domnului.*

Pe cadranul orelor și anotimpurilor putem înainta mai departe. Iată splendoarea și roșul aprins al «Amiezii, regele verii». Rubens sau Renoir își coc aici fructele cu seva lor. Și, într-adevăr, ceea ce domină la ei natura și îi exprimă cîntecul nu mai este lumea florală, ci fructul, cu miezul, cu carnea lui, care răspunde, prin volumul său crescut, rotunjimilor trupurilor pline. Trupul adolescenților este prea plăpînd pentru ei: ei preferă maturitatea care face să înflorească promisiunile, căci și pentru ei «fructele vor transmite promisiunea florilor». Liniile își pierd flexibilitatea și se supun volumelor în care pernele de grăsime abundă și uneori supraabundă.

În corpul omenesc, ca și în natură, ceea ce îi exaltă este ideea de fecunditate. Și, din lumea păgînă, lui Rubens i-a plăcut să împrumute tema lui Isis cu o sută de mamele, după cum tot acolo a mers să caute legenda Junonei împrăștiind prin spațiile celeste picăturile hrănitoare ale laptelui ei divin. Astfel s-a născut Calea Laptelui. Printre nimfe și satiri, cîntăreți ai forței vitale, el va face să se lăfăiască pîntecul revărsat al lui Silenus, cel cu obrazul plin și aprins. Cortegiul care îl susține aduce vieții omagiul trupurilor obeze; ca niște fructe mustind de sevă și de miez și în mișcare. Chiar și florile și-au pierdut delicatețea firavă; ele rivalizează cu fructele fie în coșurile în care se îngrămădesc, fie în ghirlande, unde se învăluie prin frunzișul dens. Într-adevăr, totul este tratat sub semnul fructului. Liniile nu evocă niciodată lujerul mlădios; coloritul nu se mai inspiră din delicatețea petalelor; sideful lor diafan este uitat, înlocuit prin bogata densitate a tonurilor care strălucesc pe pîntecele fructelor. Tonurile cele mai îndrăznețe de albastru, roșu și verde se concentrează, sclipesc, își unesc coloritul puternic. Carnea, prin roșul ei stacojiu, pare nerăbdătoare să dezvăluie sîngele care o străbate.

Totul evocă supraabundența și intensitatea. Dacă ar trebui să căutăm un simbol al artei lui Rubens, ne-am gîndi la cornul abundenței. Oare nu pe acesta regii Orientului, în alai somptuos, au venit să-l verse ca ofrandă a universului la picioarele noului Dumnezeu, o dată cu torentul darurilor? Rubens revine mult mai adesea la această temă decît la aceea a Buneivestiri sau a Nașterii Domnului, legănată de concertul îngerilor. El preferă momentul

în care puterea și bogăția pămîntească își împletesc tumultul. Lumea păgînă îi sugerează, printr-un stimulent asemănător, onorurile aduse de întreaga natură zeiței vieții, Venerei. În *Omagiu Venerei* nu un cortegiu ci un alai vesel și gălăgios urcă spre ea. Rubens iubește dansul: nu dansul ușor în vîrful picioarelor pe care îl evocau Botticelli ori Van Dyck, ci acela în care se lovește pămîntul, cu o forță plină de bucurie, în care fiecare îl apucă strîns pe celălalt de mijloc, în care grupurile dansatorilor unduiesc, se învîrtesc prin spațiu și îl umplu cu mișunarea lor. Dansul amorașilor durdulii, cu fese dolofane, pornește chiar la asaltul cerului și ei umplu masa stufoasă a frunzișului ca merele îngrămădite pe ramuri. Ei se află pretutindeni, rotindu-se în jurul Zeiței, escaladînd soclul pe care se înalță ea ca o statuie vie, inspirată după Venera pudică a antichității, dar mîna ei pare mult mai puțin să-i ascundă sînul decît să-l preseze în întrecere cu Junona.

Nici chiar realismul septentrional nu rezistă acestui lirism gurmand, și țărănimea flamandă este cuprinsă de veselia delirantă a *Kermezei* de la Luvru ori de aceea, la fel de expresivă, a *Dansului cîmpenesc*, faimoasa *Ronda* de la Prado: aici voioșia goanei îi cuprinde pe tinerii care se țin de mînă și care se rotesc în cercuri din ce în ce mai strînse, însoțiți de salturile voioase ale cîinelui, antrenați de ciobanul care, cu obrajii umflați, suflă în flautul său, instalat la întretăierea ramurilor scurte și groase care izbucnesc și revarsă în spațiu smocuri de verdeață. Poate ele sînt la originea celor care i-au plăcut lui Fragonard?

Există un subiect, tratat în repetate rînduri de Rubens, în care se condensează poetica sa: *Judecata lui Paris*, imagine a dorinței care are din belșug de unde să aleagă, a dorinței care din nou se traduce prin fructe, prin mărul întins în semn de omagiu.

Nu e cazul să ne mirăm că Renoir, la rîndul său, a îndrăgit același episod într-atît încît să-l trateze în pictura sa, dar și în sculptură. Păstorul Paris nu mai are nimic comun cu tinerii palizi ai lui Botticelli, el rivalizează în amploare carnală cu cele trei zeițe, cu forme pline și rotunjite ca fructul simbolic. Privirea se poate amuza regăsind în generoasele nudități asonanțele, rimele plastice cu mărul neted și plin.

Nimfele atît de scumpe lui Rubens vor apărea în fiecare din nudurile lui Renoir, în care se pot recunoaște divinitățile prin care se exprimă apoteoza sevelor carnale, pămîntești și vegetale. Marele tablou de bătrînețe de la Luvru, *Odihnă după Baie*, datat 1919, pare să întruchipeze acest lucru și poate cuvîntul «întrupare» își capătă aici întregul sens etimologic de instalare în trup. Femeile sînt întinse pe pămînt, ca și *Domnișoarele de pe malurile Senei* de Courbet, dar ele s-au întins în plină lumină, departe de ecranul inutil al frunzișului. Este după-amiază, momentul cel mai dogoritor al zilei, cel mai greu de soare, cînd totul se coace sub injoncțiunea razelor fierbinți, fie că e vorba de carne sau de vegetație, căci aglomerările de frunzișuri arată și ele forme pline și sferice care parcă ar vrea să rivalizeze cu cele ale trupurilor întinse.

Dar ceasul mai înaintează și se apropie seara. Atotputernicia soarelui scade o dată cu sfîrșitul după-amiezii, o dată cu sfîrșitul verii. Aici ne așteaptă Tițian, ale cărui Venere seamănă atît de mult cu nimfele lui Rubens și cu cele ale lui Renoir. Fără îndoială el este cel care i-a învățat cîntarea splendorii fizice. Există totuși în opera sa ceva mai profund, mai meditativ, un murmur sufletesc care nu se aude decît în clipa cînd se apropie umbrele serii și cele ale toamnei. Maturitatea devine aici senină: ea atinge o măreție crepusculară care curînd va fi aceea a unui bătrîn. Rubens și Renoir s-au fixat în toată strălucirea sănătății, Tițian reprezintă mai mult forța vîrstei. Venerele, nimfele sale culcate au aceleași carnații magnifice și aceeași plenitudine fizică; frumusețea lor suverană este totuși mai indolentă. mai potolită, ea tinde nu atît să se afișeze și să strălucească cît să se concentreze într-o reverie majestuoasă. Iar această reverie cheamă acordul muzicii.

În pictura lui Tițian muzica este mereu prezentă, evocată ori subînțeleasă. În mai multe rînduri, Tițian a revenit de altfel la o temă care îi era scumpă, aceea a *Venerei cu Muzicantul:* trupul ei gol se întinde pe catifele somptuoase, în culori bogate și profunde; mîna leneșă mîngîie un cîine asupra căruia coboară privirea cu pleoapele coborîte, dacă nu cumva se apleacă asupra unui tînăr amoraș. Către ea își întoarce privirea un gentilom luxos îmbrăcat a cărui

mînă aleargă pe claviatura unei orgi. Astfel apare el în versiunile de la Prado. În aceea de la Metropolitan Museum, el cîntă din lăută, iar Venus ține în mînă un flaut, alături de care se află o violă.

În fundal, o deschizătură vastă permite să se vadă natura, descoperind o amplă perspectivă asupra unei depărtări pe care o învăluie sfîrșitul zilei. Nu mai este natura fremătătoare sau arzătoare a lui Renoir sau a lui Rubens, ci natura care se potolește, alunecînd spre orizont și spre asfințit. Peisajele lui Tițian amintesc neîncetat că ceasurile pe care le preferă sînt, într-adevăr, cele ale amurgului, cînd formele încep să se dizolve în pîcla înserării. Există la el o apăsare, o agonie a zilei și în același timp a anotimpului. Culorile s-au schimbat: nu mai sînt cele pe care soarele le face să răsune căzînd asupra lor vertical, ci tonalitățile mai indecise și mai schimbătoare în care se marchează trecerea de la august la septembrie. Brunurile, auriurile rivalizează cu roșurile, tinzînd ele însele către grenaul surd sau către violaceu.

Tițian, după cum se știe, a trăit pînă la adînci bătrînețe. În preajma morții, pacea sa interioară era din ce în ce mai mare și el auzea o tainică chemare de a se dizolva în viața universală. Formele pe care le desena își pierdeau din ce în ce mai mult fermitatea conturului pe care el o învățase de la școala italiană și pe care o iubise la început; culorile, de asemenea, păreau să se absorbă într-o noapte călduță și surdă. Către 1570, *Venera cu Muzicantul* făcea loc *Nimfei cu Păstorul* de la Muzeul din Viena: linia generală a trupului ei se arcuiește asemenea crengii ce se apleacă sub povara fructelor. Alături de ea, cîntărețul din flaut, prin veșmintele sale rustice, face mai mult legătura cu peisajul de țară; arborii cu trunchiuri robuste frînte sau cu frunzișuri dese suportă cu greu straniile pînze de aburi, în care atmosfera absoarbe culorile și transparențele. Pasta picturală, la rîndul ei, se lasă în voia curgerilor, a impreciziilor onctuoase; ea se topește așa cum un fruct prea copt se topește în gură. Totul e învăluit în bogăția solemnă și muribundă a ultimelor tresăriri ale zilei și ale anotimpului.

Așadar a venit momentul cînd Watteau se va recunoaște la rîndul său. Opțiunea sa este mai complexă și dezvăluie dubla pantă care îi solicită existența. El este un adolescent

care nu va cunoaşte niciodată maturitatea, plin de încredere în viaţă şi lăsîndu-se cuprins de toate pasiunile şi de toate ispitele dragostei; dar este în acelaşi timp un bolnav pe care îl roade ftizia; este, mai mult sau mai puţin conştient, copleşit de agonie şi de moarte, pentru că, simte înlăuntrul său această uzură a sănătăţii care se măcinase. Şi, printr-o logică instinctivă, va imagina tineri frumoşi, cu atitudini nervoase şi îndrăzneţe, învîrtindu-se în jurul unor delicate cochete, în sclipirea stofelor mătăsoase. Dar aceste cupluri, în care el îşi proiectează pofta de viaţă, le scufundă într-o lume crepusculară, şi mai tardivă încă decît aceea a bătrînului Tiţian, chiar în pragul nopţii. Capodopera sa, *Îmbarcarea spre Cythera*, ne duce cu gîndul la Botticelli, cu care el împărtăşeşte gustul tinereţii şi al mîngîierilor; totuşi emană de aici o nostalgie descurajată, o melancolie a lucrurilor care se duc şi care vor dispărea înainte de a putea fi atinse. Peisajul feeric din depărtare se iveşte ca un miraj, ca o arhitectură de nori, asemănătoare celui pe care Tiţian îl dăduse ca fundal într-un tablou tîrziu *Nimfei cu Păstorul*.

Rodin, în *Convorbiri despre Artă*, culese de Paul Gsell, a făcut o pătrunzătoare analiză a acţiunii care se desfăşoară aici cu încetineală: la dreapta, un cuplu şezînd pe pămînt schiţează dragostea: femeia ascultă, ezită. Al doilea cuplu începe să se înlănţuie şi bărbatul îşi ajută partenera să se ridice într-un gest care pare începutul unui dans. Al treilea a ajuns în vîrful curbei. El s-a pus în mişcare dar femeia priveşte încă înapoi către tovarăşii ei care întîrzie. Panta, atunci, accelerează coborîrea, cortegiul îndrăgostiţilor se îndepărtează făcînd larmă, prinzîndu-se de braţ şi de după mijloc. Ei ajung la malul rîului unde îi aşteaptă barca uşoară, şi iată că, absorbiţi de ei înşişi, ne întorc spatele. Dincolo de reflexele imprecise ale apei se află insula unde vor trebui să acosteze. A sosit ceasul îmbarcării şi noaptea coboară; moartea, poate, se apropie. Insula apare ca o feerie; oare nu este decît unul din acele lucruri pe care le visăm şi pe care nu avem niciodată timpul să le atingem? Cine va afla sfîrşitul poveştii?

În nenumărate alte tablouri ale lui Watteau regăsim ecourile aceleiaşi teme. În *Adunare într-un Parc*, de la Muzeul Luvru, sau în *Insula vrăjită*, dintr-o colecţie particulară, aceiaşi adolescenţi fremătînd de tinereţe îşi situează

plimbarea lor lentă sau tandra lor conversație într-o natură în care fantasmagoriile serii absorb realul și pregătesc dizolvarea nocturnă. Mătăsurile, faiurile, taftalele și moarurile fac să strălucească cutele și culorile lor. Oricît de vii ar părea acestea, ele se armonizează în mod straniu cu frunzișurile autumnale, a căror umbră se întinde cu o tonalitate de frunză ruginie și cu strălucirea amurgului. Sînt tonuri de grena aproape negru, albastruri violacee, auriuri surde... Apa este liniștită, se pregătește de somn și își întinde peste oglinda netedă reflexele nemișcate și luminile gata să se stingă. Arborii nu se mai desfășoară decît pe un cer gol pe care culorile trec ca sunetul unui corn de vînătoare care se îndepărtează. Acestea sînt ultimele minute de bucurie a vieții; tăcerea, frigul și întunericul se apropie. Munții din depărtare par albi și acoperiți de chiciură; ei te duc cu gîndul la aceia care se înalță, dar mai înghețați, pe orizonturile lui Leonardo da Vinci și într-adevăr, o dată cu aceste ultime ceasuri, vine momentul preferat al lui Leonardo.

În memoria noastră Leonardo da Vinci s-a întipărit ca un bătrîn al cărui chip ascetic este prelungit printr-o mare barbă de profet, de mag bătrîn. Ca și Faust, el ne apare ca un om care a trăit dincolo de epoci, cunoscînd tenebrele și moartea. În el, freamătul sensibilității, care trece încă peste lumea lui Watteau, s-a stins. Nu mai este decît un spirit rece, lucid, o inteligență avidă de curiozitate și ambițioasă, încărcată de experiență.

Pictînd *Gioconda*, s-ar putea crede că a vrut să prindă surîsul tinereții: dar este acela al unui Sfinx în afara vîrstelor, din care se filtrează ceva vag și neliniștitor, o enigmă, o amenințare. Fascinația sa se ascunde și pîndește în tăcere întunericul care izvorăște din toate părțile. Unii poate au epuizat atracția acestui tablou prea deseori reprodus; alții au fost poate iritați de gloria lui, pe care o consideră excesivă. Aceasta pentru că nu îl mai privesc, căci atunci și-ar da seama că Leonardo a putut să ocrotească licărirea prezenței umane pînă în pragul unde începe noaptea. Prin spațiul care se deschide în spatele veșnicei tinere femei, drumuri pietroase ori fluvii secate străbat o planetă moartă, înțesată cu stînci roase. Dantelate, uneori înclinate ca niște ruine, ele par să se fărîmițeze și să cadă în pulbere. Fără

îndoială nu mai există apă în lacuri și nici aer în cer. Această planetă necunoscută are un accent straniu, lunar. Lumina sa nu poate veni decît dintr-un sistem foarte îndepărtat; este înăbușită și rece, umbroasă ca aceea a sorilor de la miezul nopții. Leonardo a notat el însuși în manuscrisele sale, păstrate cu grijă, cît de mult iubea apropierea nopții și cît de mult gusta blîndețea subtilă pe care o dădea chipurilor ceasul indecis care nu mai aparținea zilei.

Ziua, de altfel, o evita în cavernele, în grotele în care îi plăcea să se afunde pentru a căuta semiîntunericul și totodată o lume necunoscută, o lume subterană pentru care a avut o obsesie științifică: a putut fi considerat primul dintre geologi și s-a complăcut în a descoperi pe stîncile străvechi urma diluviilor uitate. Sub picioarele Sfintei Ana și ale Fecioarei, se află mai multe pietre decît plante. Iar *Fecioara dintre stînci* își trage numele de la blocurile structurate care o înconjoară ca o cușcă în ruine. În primul plan, se decupează cîteva ierburi, cizelate în metal. Iar în fund stîncile își deschid arcadele ruinate către întinderi stranii care, departe de apă și de căldurile solare, ne propun accesul unui refugiu unde, departe de viață, fără îndoială doar lumina rece a minții mai poate pătrunde.

Ciclul este parcurs, o imagine a existenței. De la zorii zilei la noapte, de la primăvară la iarnă, fiecare artist a ales ceasul și anotimpul propice existenței pe care o purta în el.

CAPITOLUL VII

LECTURA OMULUI

Nu este posibilă descifrarea operei de artă și a conținutului uman cu care a încărcat-o artistul decît dacă se descoperă lectura complexă pe care o oferă orice imagine: ochiul superficial crede că nu are decît să recunoască în ea asemănarea cu unele realități familiare și se amuză de acest joc al reproducerii. Perfecționîndu-se, el învață să guste modul în care sînt reproduse aparențele și să perceapă frumosul pe care imaginea îl poate degaja. Dar curînd, intuitiv, își dă seama că orice imagine este un semn și că în ea se poate afla, ca pe un chip, dincolo de asemănare și de frumusețe, pecetea unui suflet. El este cel care stabilește între toate elementele introduse în tablou, oricare ar fi ele, o tainică legătură care le face să țină de o nouă comunitate. Pictura nu este imaginea lumii decît în măsura în care ne dă impresia unei alte lumi, universul pictorului. Iar acest univers se arată a fi la fel de coerent, la fel de omogen ca și cel în care ne petrecem viața noastră fizică. Unitatea sa totuși este morală, căci ea ține de aceea a unei personalități. În imaginea pe care o dă artistul despre Natură, ceea ce caută și proiectează el este de fapt imaginea propriei sale naturi. E vorba aici despre un om: să încercăm să-l descifrăm.

Pictura sa îl conține în ea și îl oferă spre descoperire, nu numai spectatorului care percepe, ci și propriilor săi ochi. Dacă pictorii, și mai ales cei a căror viață interioară

a fost dintre cele mai profunde, ca Rembrandt sau Goya, ca Delacroix sau Van Gogh, au repetat de nenumărate ori propriile lor trăsături, ei au făcut-o nu dintr-o amabilitate ieftină faţă de sine, dintr-o vanitate fizică, ci pentru că presimţeau în ce măsură opera lor deţinea cheia propriei lor taine, în ce măsură pictura, prin imprecizia evocatoare a imaginilor, poate exprima mult mai mult decît precizia definită a ideilor. În fiecare din efigiile sale, pictorul se scrutează, caută un banc de probă, cere, întocmai ca unei oglinzi magice, reflexul materializat al sufletului său care îl va ajuta să-şi înţeleagă natura şi destinul. Cine n-a simţit îngrozitoarea întrebare pe care un Rembrandt sau un Goya şi-o pun într-un autoportret? Ni se pare că pupila aceea sfredelitoare ne priveşte, pare să ne atingă, să ne străpungă. Totuşi, nu pe noi ne caută pictorul, ci pe el. Iar, în această privire săgetătoare, oare nu recunoaştem nu numai un suflet care se proiectează ci şi un suflet care se interoghează?

Ce ştim despre noi înşine? Mult, gîndesc prezumţioşii; foarte puţin, consideră cei înţelepţi. Ce importanţă are ceea ce cunoaştem despre noi faţă de ceea ce este neîmplinit sau posibil în noi? Desigur, avem o idee despre noi de care sîntem satisfăcuţi; ne place să o substituim enigmelor care subzistă în străfundul fiinţei noastre; nouă, ca de altfel şi celorlalţi, ne propunem, mulţumiţi de noi înşine, acel personaj pe care l-am creat, în parte, e adevărat, sub presiunea propriei noastre cunoaşteri, dar şi mai mult sub aceea a dorinţelor noastre. Fiecare se interpretează, se explică şi se comentează. Ceea ce dorim învăluie şi deformează puţinul pe care-l ştim; iar ceea ce ştim se cufundă într-un vast necunoscut, nefiind decît traducerea stîngace şi tendenţioasă a acestuia.

Gîndirea se poate dirija, cizela. Imaginea, dimpotrivă, ne scapă, chiar atunci cînd credem că o modelăm: ea rămîne întotdeauna o emanaţie spontană. Cu multă vreme în urmă psihanaliza a demonstrat acest lucru studiind perspectivele pe care le deschide aceasta asupra adevărului intim prin vise. Opera de artă, la origine, porneşte tot de aici. Inteligenţa artistului, ca şi gustul său, va putea pune stăpînire pe acest adevăr intim pentru a-l organiza, pentru a face din el o reuşită plastică. Dar totodată ea va mărturisi întot-

deauna de unde a ieşit, nebuloasa din care a fost extrasă, înainte de a fi modelată. Iar această nebuloasă este centrul fiinţei noastre.

Artistul, se pare, îşi pune întrebări mai ales atunci cînd îşi reproduce sau studiază propriile sale trăsături; dar spune în această privinţă la fel de mult în oricare scenă născută din imaginaţia sa, căci se dăruieşte cu tot atîta pasiune. Fiecare operă, sub forma în care a fost creată, rămîne mărturia brutală şi integrală a unei vieţi, a unei drame. Oricare ar fi fost intenţiile cu care a fost concepută, ea rămîne în esenţă o amprentă a artistului şi permite apropierea revelatoare de acesta. În tablou, spectatorul va putea să rămînă la pretextul anecdotei, istoricul la mărturia asupra unui mediu şi a unei epoci; putem să ascultăm vocea care ni se adresează astfel şi s-o lăsăm să vorbească; ea nu va fi niciodată mai elocventă ca privirea, în aparenţă mută, care o însoţeşte şi care se oferă contactului nostru investigator.

La sfîrşitul secolului al XIX-lea opera lui Toulouse-Lautrec apare poate ca un exemplu al dezvoltării Impresionismului, mai ales al acelui Impresionism pe care l-a patronat Degas, şi care i-a ascuţit facultăţile de observaţie aplicîndu-le mai degrabă la comportamentul uman decît la subtilităţile luminii. Din punctul de vedere al istoriei, care rămîne oricum un punct de vedere exterior, arta lui Toulouse-Lautrec pare a fi definită în felul acesta. Pentru amatorul de artă, ea este mai degrabă o mărturie grafică uimitoare, în care mîna a ştiut să atingă o iuţeală extraordinară şi infailibilă, trăsătura suplă şi nervoasă realizînd prin zvîcniri scurte, prin zigzaguri, prin sinuozităţi fulgerătoare, o sinteză concentrată a lumii vizibile. Dar ar trebui să fim complet surzi la chemarea umană pentru a nu auzi, dincolo de această trăsătură rapidă, dincolo de aceste imagini intense ale Parisului de la sfîrşitul secolului, chemarea unei fiinţe gîtuite de destinul ei.

Toulous-Lautrec era descendentul unei foarte ilustre familii, cea a conţilor de Toulouse, care au fost în Evul Mediu stăpînii Sudului Franţei. Tatăl său continua tradiţia acestei vechi spiţe senioriale rupînd-o cu viaţa modernă a provinciei prin bizarerii în care se revelau apetiturile nesatisfăcute ale unei eredităţi de vînători şi războinici.

Nu s-a povestit oare că la Albi, domeniul familiei sale, simțindu-se prea strîmtorat în nobila locuință, îi plăcea să-și întindă cortul în piața catedralei? Mai creștea încă șoimi și a ținut neapărat să urmeze călare cortegiul funerar al fiului său mort prematur. De la acesta el aștepta să fie demnul moștenitor al aprigelor sale instincte. Dacă i-a transmis, fără îndoială, violența acestor instincte, nu i-a transmis însă și aptitudinile fizice pentru a le face să înflorească. Într-adevăr, adolescentul prin care neamul simțea că se stinge deveni foarte curînd infirm, ciudata fragilitate a oaselor sale provocînd fractura succesivă a ambelor picioare. Oprite în creștere, acestea susțineau în mod grotesc un tors normal. Toulouse-Lautrec, mare aristocrat, avea să fie în același timp un fel de gnom. Dacă atunci cînd era așezat la masă părea asemeni vecinilor săi, pentru a se ridica trebuia să facă acel mic salt care le permite copiilor să coboare de pe scaun întrucît picioarele nu atingeau dușumeaua. Nu se despărțea niciodată de un baston, prea mare pentru statura lui; văzîndu-l am fi fost ispitiți să evocăm fraza lui Cicero, care, văzîndu-și ginerele purtînd o spadă prea lungă, întreba cu o prefăcută surpriză cine l-o fi legat de ea.

Acest omuleț, al cărui tată dresa încă păsări de pradă și îi oferise la a douăsprezecea aniversare un tratat de dresare a șoimilor, era cu totul incapabil să călărească sau măcar să alerge normal. Fără nici o îndoială, a suferit îngrozitor din cauza disprețului disperat al tatălui, din cauza imposibilității în care se afla el însuși de a-și satisface dorințele. Chefurile la Paris, viața de noctambul prin Montmartre, recurgerea, pentru a se ameți, la alcool și la femei ușoare, nu reușeau să-i adormă durerea unei vieți netrăite; el însuși mărturisea: «sînt un sinucis moral». Tot ceea ce îl tenta pentru a adormi foamea arzătoare care îl rodea nu făcea decît să-i grăbească sfîrșitul lamentabil și precoce. I-a mai rămas doar arta.

Niciodată, fără îndoială, nu a fost mai potrivită vorba unui mare psihanalist care afirma că opera de artă este înainte de orice «o acțiune refulată». Încă de la primele încercări din copilăria sa, uimitor de înzestrată, alegerea subiectelor este prin ea însăși o mărturie. Lautrec notează avîntul plin de iuțeală al cailor tropăind și învîrtindu-se în cerc, îi place să reprezinte în plină viteză o trăsură pe

care o mînă un vizitiu aproape ridicat în picioare pentru a ţine mai bine hăţurile. Şi, chiar către sfîrşitul vieţii, atunci cînd o primă criză gravă provocată de alcoolism va necesita internarea sa într-o casă de sănătate, primele desene pe care va avea voie să le facă pentru a-şi îndulci izolarea vor fi nişte scene de circ: de-a lungul pistei vertiginoase, calul galopează şi, pe crupă, călăreaţa cu fustiţa ei uşoară pare un fluture ce-şi ia zborul; în altă parte ea saltă într-un exerciţiu de voltijă; o altă acrobată clown e scuturată pe un bidiviu care încearcă s-o azvîrle; acrobaţi, cu muşchii încordaţi, fac sărituri la trapez. Picioarele, acele picioare atît de mici pentru trupul lui Lautrec, îl obsedează: dansatoarea pe sîrmă îşi contractă coapsele pentru a-şi menţine echilibrul; enorme, de asemenea, sînt cele ale acrobatului care susţine fragila piramidă. Cu mult înainte, împreună cu prietenul său Tristan Bernard, Lautrec se interesase de noul sport cu bicicleta, «Mica Regină», cum i se spunea pe atunci, şi, pe afişele pe care le-a desenat pentru lanţul Simpson, el a desfăşurat ritmul puternic de piston al picioarelor arcuite pe pedale. Muşchii şi viteza, goana şi dansul sînt obsesia lui.

Mîna sa încearcă să pună stăpînire, prin gestul sprinten al creionului, pe acest spaţiu pe care nu poate să-l parcurgă cu uşurinţă. Atunci cînd pictează, loviturile penelului sînt cele care ţîşnesc într-o cursă precipitată pentru a marca perspectiva duşumelei pe care se dizlocă Jane Avril; dacă planul înfăţişat este vertical, tuşele ascuţite se precipită şi răpăie ca picăturile unei ploi puternice. Nimic mai revelator ca litografia *Miss Ida Heath:* pe vîrful ascuţit al pantofului, ea stă în echilibru printr-o contracţie a piciorului şi a pulpei, ciudat de bombată, care întinde ciorapul. Celălalt picior ţîşneşte spre cucerirea înălţimii şi mişcarea lui este accentuată prin gestul invers al braţelor. Dar totul se avîntă, chiar şi decorul, prin magia vertiginoasă a scrijeliturilor făcute de creion; fie că e vorba de draperia ale cărei falduri cad, fie de stacheţii parchetului care gonesc către stînga, sau chiar de fustiţa uşoară care pare o împroşcătură de apă sub o lovitură, totul vădeşte o activitate nerăbdătoare, greu de reprimat, care nu dispune decît de iuţeala unei mîini nervoase: el face să treacă în desen o forţă neliniştită, al cărei ecou vibrant îl transmit chiar şi subiectele alese.

Cazul lui Toulouse-Lautrec este evident căci opera sa, în inspirație ca și în tehnică, nu face decît să satisfacă în mod vizibil impulsurile vitale înfrînate. Există aici o expresie directă și fără echivoc, o echivalență exactă a dorințelor reprimate și a imaginii proiectate.

Dar adesea se întîmplă ca artistul să poarte în el aspirații surde și confuze a căror valoare să nu poată nici măcar s-o deslușească în conștiință: ele își vor găsi o supapă în artă. Aceasta nu se va putea întîmpla decît sub forma unei echivalențe aluzive, deci a unui simbol. Studierea viselor a arătat, la un stadiu mai elementar, că orientările sensibilității noastre se traduc în ele evocînd fie aspectul obiectului dorințelor noastre, fie transpunerea lor aluzivă și tainică.

Pentru a ne lămuri, nimic mai bun decît o analiză a operei celui mai mare peisagist olandez al secolului al XVII-lea, Jacob Ruysdaël. Acesta a trecut întotdeauna drept un realist exact; reflectarea fidelă a naturii olandeze, la care este redusă pictura sa, este unul din motivele discreditării a cărei victimă este în zilele noastre. Puțini sînt cei care știu să descifreze un tablou și să vadă ceea ce se află acolo! Pentru a-l dezvinovăți pe Ruysdaël de reproșul de a nu fi decît un fel de precursor al obiectivului fotografic, ar fi suficientă analiza compozițiilor sale subtil disimulate sub verosimilitatea spectacolului pe care îl prezintă. Ar fi revelator să arătăm că, aproape întotdeauna, norii, prin masele și structura lor, echilibrează cîte un element preponderent al tabloului: adesea ei reiau mișcarea și dispunerea elementelor principale care umplu terenul. Orizontul devine astfel axa unei repetiții discrete al cărei efect ochiul nostru îl simte fără să-și dea seama.

Dar, mai mult, tot ceea ce Ruysdaël face să apară în marea cîmpie pe care o desfășoară, arborii, drumurile, lanurile, torentele, suscită gînduri analoge; convergența lor trezește și orientează meditația pregătită în noi de această viziune pe care o presupuneam pasivă și tăcută. Iată o cîmpie abia modelată de cîteva ridicături; iată un drum care o străbate și care se pierde în depărtare. Dar norii, la rîndul lor, pe cer, sînt duși de vîntul care străbate spațiul. Raza de soare care luminează deodată un lan de grîu și care tocmai s-a strecurat printre doi nori este antrenată de mișcarea lor și alungată și ea mai departe. Umbra aleargă peste

lanuri o dată cu freamătul pe care îl provoacă vîntul. În altă parte un torent saltă și spumegă din stîncă în stîncă atras într-o irezistibilă coborîre; abia de mai zăbovește, mînios, asupra vreunui trunchi de copac frînt pe care nu va întîrzia să-l ia cu sine. Dar unde gonesc oare apa și aerul, drumurile și oamenii care, cufundați în ei înșiși ori aplecați asupra calului, merg grăbiți și tăcuți? Ecleziastul o știe: « O generație se duce, alta vine, iar pămîntul e veșnic... Toate fluviile merg spre mare, iar marea nu se umple de loc, ele continuă să meargă în aceeași direcție... Și iată: totul este zădărnicie și goană a vîntului ». Această apropiere nu ne este oare sugerată cu satisfacție de propria noastră imaginație? Să lăsăm istoria să depună mărturie: ea ne spune că Ruysdaël, în acea Olandă atît de violent protestantă, a fost un om extrem de religios; el aparținea sectei celei mai severe a Menoniților. Acest om, la urma urmelor, avea cu siguranță o cultură vastă. Un curios document a dovedit că fusese numit Doctor în Medicină al Universității din Caën în Franța. Evlavios și om de știință, obișnuit cu o singurătate severă și fără îndoială morocănoasă, Ruysdaël trebuie să fi cugetat adesea asupra soartei omului, cu trupul său fragil și cu sufletul lui menit eternității. Baza oricărei reflecții rămînea în orice caz, pentru acest metodist, Biblia și nu este greu de sesizat în părțile peisajului pe care el le scoate în evidență imaginile familiare textului sacru, fie că e vorba de torent sau de copacul mort, de pulberea drumurilor sau de fragilitatea norilor.

Omul își împlinește destinul. Cel mai adesea el se îndepărtează, se duce; este văzut din spate cum se întîmplă atît de frecvent cu personajele lui Watteau. Se poate dovedi prin aceasta legătura unei tristeți comune: dar pentru Watteau, parizian din secolul al XVIII-lea, ființele merg taifăsuind, în cupluri îndrăgostite, învăluite în costume sclipitoare și în purpura serii. Pentru Ruysdaël, cetățean al Olandei din secolul al XVII-lea, ei urmează un drum desfundat, încovoiați sub suflarea aspră a vîntului și sub ploaia ce cade; își au drumul lor, își au viața lor. Uneori, ca în *Crîngul*, care se află la Luvru, drumul este aspru, zgrunțuros; un drum care urcă. Drumețul care se îndepărtează, însoțit de cîini, cu genunchii îndoiți de oboseală, nu lasă să i se vadă chipul. Va ajunge sus pe coastă, acolo unde se zărește

acoperişul unei case, pe jumătate ascunsă, de unde iese pe coş un fum pe care-l spulberă vîntul. Peste cîteva minute, ceva mai încet decît acest fum, omul va fi trecut şi nu se va mai vedea. Crîngul, cu frunzişul aspru şi des, rămîne pe loc, legat prin toate rădăcinile sale, dar este agitat, freamătă. Mai departe va fi vasta întindere în centrul căreia se înalţă, minusculă, biserica din Haarlem. Şi din nou goana vîntului pe cer, a soarelui pe pămînt, a umbrelor care se duc, care vin, care se succed.

Intenţiile care-l frămîntau, Ruysdaël le-a mărturisit în momentul cînd a vrut să dea curs liber jocului reveriei sale, să se desprindă de supunerea faţă de real, care i se oferea sub forma de peisaj determinat. A inventat atunci acel *Cimitir Evreiesc*, căruia i-a dat diferite versiuni şi a cărui profunzime şi poezie le-a pătruns atît de bine Goethe. Aici el i-a adunat pe protagoniştii, pe actorii anonimi ai dramei care, în celelalte opere ale sale, riscau să treacă neobservaţi. A făcut apel la torentul a cărui goană clocoteşte, la copacii al căror trunchi, murind încet, şi-a pierdut toate frunzele şi se înalţă, alb ca un os; pe cei mai bătrîni i-a frînt şi dacă, într-o versiune, cea de la Muzeul din Detroit, trunchiurile frînte trec încă peste cursul apei ca un pod, în tabloul din Dresda timpul şi-a continuat opera: nu mai rămîne decît un ciot de trunchi descojit şi uscat. Ruysdaël a pus aici nu numai norul cu tragicele sale contraste de alb şi negru livid care anunţă venirea furtunii, ci a lansat şi fragila şi iluzoria arhitectură a unui curcubeu. A sunat adunarea tuturor imaginilor morţii, înălţînd în fundul vîlcelei ruinele unei mînăstiri din vremuri trecute, unde nu mai trăiesc călugări, unde nu mai bat clopote. Iar în primul plan, a grupat geometria severă a mormintelor de piatră. Oamenii dispar mai puţin repede decît valul şi decît norul, dar mult mai repede decît propriile lor construcţii.

Dacă ne-am îndoi cumva că toate acestea ar fi fost compuse ca o simfonie muzicală, vom găsi dovada acestui lucru în cartoanele Muzeului Tyler din Haarlem, unde sînt păstrate unele desene ale lui Ruysdaël: recunoaştem în ele forma stranie, poliedrică a mormintelor. Aici crochiul a fost luat după natură, căci, ca o dovadă în plus, vom putea regăsi în împrejurimile Amsterdamului chiar cimitirul evreiesc care la Ouderkerk există încă. Mormintele, mai uzate,

mai lustruite de ani, mai înfundate în pămînt, sînt totuși ușor de identificat. Dar ele se află pe o cîmpie unde nu există nimic dintr-un peisaj fantastic. Să se fi născut el în mintea lui Ruysdaël? Torentul, e adevărat, îl regăsim într-un tablou din Muzeul din Lille, unde se învecinează cu zidurile pe jumătate năruite ale unui vechi castel. Dacă se scrutează memoria lui Ruysdaël pentru a regăsi acolo originea lor dintîi, torentul va fi identificat cu unul dintre elementele peisajelor norvegiene pe care le-a pictat el, ca și Everdingen, iar ruina ca o amintire a celor care, foarte aproape de Haga, se înalță încă la Broderode. Astfel a funcționat, o dată în plus, libera selecție a artistului, care a ales și a grupat după placul său imagini semnificative, așa cum scriitorul ia din dicționar cuvintele folositoare construcției frazei sale, exprimării gîndului său. Asupra fiecăreia dintre aceste imagini sensibilitatea lui s-a aplecat ca asupra unei oglinzi și s-a recunoscut.

Dacă un Ruysdaël ne face să trecem din universul fizic în universul moral, el indică totuși direct ceea ce face ecoul aspirațiilor sale. E nevoie însă uneori de mai multe ocolișuri pentru a descoperi taina care se ascunde într-un tablou. Așa se întîmplă cu opera lui Leonardo da Vinci: ea dă oricărui spectator sentimentul unei enigme. Totuși rar a existat o ființă mai inteligentă, deci mai lucidă, mai intelectuală și cu siguranță mai conștientă de ea însăși. Abundența textelor sale scrise arată că activitatea lui a fost aceea a unui savant. Cu toate acestea, spre deosebire de tablouri, oricît de încărcate de idei ar fi, ele nu ne dau cîtuși de puțin sentimentul obsedant al unei prezențe care se ascunde și care se refuză analizei. Pictorul necesită o cercetare mai anevoioasă. Va trebui s-o facem pornind de la operă care, la prima vedere, poate părea un simplu decor și, ca atare, lipsită de orice conținut spiritual. Într-o încăpere a palatului familiei Sforza din Milano, aceea care este numită *Sala delle Asse*, bolta i-a sugerat lui Leonardo ideea de a desfășura arcade de verdeață ca și cînd ai pătrunde într-o pădure. Trunchiurile arborilor se înalță pe laturile încăperii; ele întind crengi care se ramifică împletindu-se în mod curios unele cu altele. Ești repede tentat să îndepărtezi frunzele care le ascund traiectoria și să reconstitui, chiar și imaginar, liniile pe care le desenează. Nu este nevoie de un mare efort pentru a

observa că acest desen este riguros geometric, că s-ar putea exprima printr-un calcul, defini printr-o ecuație. Este vorba de o serie de ornamente împletite și de noduri atît de evident voite încît sînt întărite și aproape dublate prin corzi care se văd alergînd de la unul la altul și sporind în aparență confuzia frunzișului. Confuzie nu există decît la prima vedere, căci un releveu exact demonstrează că și corzile, la rîndul lor, oricît de împletite ar fi ele, se supun unei ordini riguroase și că aceasta ține de matematica pură.

Mare va fi uimirea cercetătorului care, continuînd să exploreze opera lui Leonardo, va da peste foile cu desene păstrate la castelul Windsor. El va găsi acolo coafuri feminine, studiate, fără îndoială, în vederea înfățișării Ledei. Uneori, capetele sînt văzute din spate pentru a expune mai bine aranjarea șuvițelor, a cosițelor, a cocurilor. Și acest lucru vădește concursul calculului și al compasului! Mai mult, împletiturile astfel obținute seamănă ciudat cu acelea pe care le ascundea pretinsa dezordine vegetală a boltei pin Castello Sforzesco.

Dar iată că aceste împletituri, nu se mai ascund sub vreun pretext naturalist și se lasă în voia vîrtejului lor savant. Ele își desfășoară vîrtejurile și întretăierile controlate în planșele gravate de la « Academia Leonardiană ». Acestea sînt poate opera unor elevi: ele dovedesc că el le dezvăluia și îi învăța aceste multiple combinații și cheia lor. Cel care ar vrea cu orice preț sá descopere aici niște coincidențe fortuite ar primi dezmințirea lui Leonardo însuși. Printre numeroasele texte pe care ni le-a lăsat, există o notă pe marginea unuia dintre desenele sale în care el subliniază în mod expres asemănarea pe care o constată între traseul complicat al părului, în care se complăcea, și mișcarea apei antrenată în bulboane și vîrtejuri.

Juxtapunerea acestor cîteva opere impune apropieri neașteptate: unele sînt constatate și voite de Leonardo însuși cu perfectă luciditate; ele pot deci să ne clarifice asupra demersului său intelectual. Altele sînt mai obscure, mai misterioase; pictorul a fost mînat aici de forțele inconștientului, iar sensul lor cu siguranță i-a scăpat. Ansamblul lor permite deci pătrunderea și totodată citirea metodei intelectuale și ale demersului instinctiv al ființei singulare care a fost Leonardo da Vinci.

Leonardo se afirmă în primul rînd ca un spirit de cea mai înaltă calitate. S-a definit de multă vreme inteligența prin capacitatea de a sesiza raporturi între observații distincte și de a se ridica în mod progresiv de la particular la general, unde se stabilesc tipurile și legile întocmai ca Ideile lui Platon. Leonardo deține acest dar în cel mai înalt grad. Spirala unei cochilii îl va face să se gîndească la voluta unei ape cuprinse de un vîrtej; el va recunoaște în ea mlădierea posibilă a unei pieptănături. Luînd atunci inițiativa și trecînd la creație, el va impune aceleași ritmuri, aplicînd aceleași principii, la dezordinea vegetală, care în realitate le rămîne perfect străină.

Există aici o trecere firească (surprinzătoare pentru noi modernii) de la spiritul de observație științifică la imaginația artistică; la jumătatea drumului se situează invenția tehnică pe care Leonardo a practicat-o de asemenea cu măiestrie și care a făcut din el un inginer uneori chiar mai apreciat de contemporanii săi decît era pictorul. Această ușurință în a confunda două domenii pe care noi le-am separat de atunci încoace exprimă bine geniul umanist al Renașterii, a cărei expresie majoră și deplină este Leonardo. La el darul de a face apropieri rezidă atît în însăși privirea care degajă analogiile de forme, cît și în gîndire, care știe să stabilească o legătură logică între noțiuni pe care totul pare a le separa. Aceasta deoarece mobilul care determină apropierea făcută de ochi și deducțiile creierului este același: curiozitatea de a pătrunde tainele naturii.

Leonardo știe că aparențele diversifică, mascîndu-le, structuri fundamentale pe care omul este cu deosebire apt să le degaje întrucît ele corespund mecanismelor intelectului său. Atunci, ceea ce era mister devine lege. La treapta cea mai elementară o stîncă este o asamblare de volume care poate fi descompusă. Viața, mai fugitivă, se desfășoară în durată dar după ritmuri mișcătoare al căror traseu poate fi determinat. Pe o treaptă și mai ridicată, psihicul, chiar dacă este invizibil, este determinat să se înscrie în demersuri exterioare, gesturile ori expresiile rezultînd din acțiunea coordonată a mușchilor trupului ca și a celor ai feței. Dar ființa care, în însuși miezul acestei psihologii, îi constituie principiul secret în unitatea eului său, trebuie oare să renunțe la a o atinge? Desigur, analiza este constrînsă

să se oprească în fața acestui eu la fel de ireductibil în esența sa ca și punctul constituit de centrul cercului și care, pentru geometru, este imposibil de segmentat. Deși este de conceput reconstituirea iluziei, a prezenței eului, prin cunoașterea vie a diverselor manifestări care îl sugerează: astfel a reușit Leonardo acel lucru incredibil, de a face să se nască, o dată cu *Gioconda*, o persoană fictivă și totuși intens actuală, prin simpla putere a aparenței. Nici un gest, nici o altă expresie decît un surîs imprecis și ascunzînd acel soi de vid pe care îl creează audiția muzicii ascultată de model în timpul orelor de pozat. Iar din această absență voită a oricărei determinări a unei vieți psihice va izbucni mirajul existenței sale.

Toate acestea rămîn uimitor de intelectuale. Se pare că orice spontaneitate este controlată, dacă nu exclusă. Se pare că totul, chiar iluzia surprinzătoare a unui suflet, este rodul unor savante mecanisme calculate și montate în vederea unui efect precis. Există la Uffizi un desen pregătitor al lui Leonardo da Vinci, în vederea *Închinării Magilor*. Acolo unde Rubens, cu un creion puternic și înflăcărat, ar fi făcut să se lăfăie musculaturi și draperii, să se răspîndească bogăția inepuizabilă a darurilor regale, să se înșire cortegii grăbite, acolo unde el ar fi impus prezența torențială a vieții, Leonardo întocmește cu trăgătorul o epură de arhitect; el calculează aproape abstract dispunerea geometrică a spațiului, unde abia se schițează figurile prevăzute. Trase cu rigoare, nu există decît liniile și ochiurile năvodului intelectual în care realitatea nu va mai trebui decît să cadă ca o pradă în capcană.

Dar acest om nu este numai o inteligență; unde sînt mărturiile sensibilității sale? Se pare că în operele terminate, ca și în crochiuri, el n-a vrut să facă loc nici unui abandon de sine, nici unui lucru care să trădeze o emoție necontrolată. Și totuși, ce este acest zid în spatele căruia se închide și pe care îl depășesc, doar ele vizibile, monumentele pe care le clădește, dacă nu o fațadă, deci un chip, care dezvăluie natura unei ființe? Leonardo se vrea tainic. Lui îi place penumbra, la limita obscurului, unde imprecizia adaugă vălul grației; îi place grota deschisă ca o ascunzătoare în taina pietrei; îi place piatra, la rîndul ei, pentru imobilitatea, pentru răceala ei. Iar forma aceea, ale cărei

surprinzătoare analogii am văzut că i le-a căutat, era tot nodul, împletitura care se întoarce de unde a pornit înşelînd, îndrumînd greşit privirea în complicaţia volutelor şi a şerpuirilor, ascunzîndu-şi şi originea şi ţinta. În ele Leonardo cultivă legătura înnodată care prinde, imobilizează, închide.

Este izbitor contrastul dintre această inteligenţă, care rîvneşte totul şi se apucă de toate, şi această sensibilitate înfrînată, retrasă în fundul unui refugiu pe care îl vrea inaccesibil. Dar această voinţă a unei fiinţe de a nu trăda nimic din ea însăşi nu este oare cea mai neaşteptată şi cea mai impresionantă dintre mărturii? Straniu geniu care, atunci cînd se apleacă asupra oglinzii artei, pentru a-şi reflecta acolo trăsăturile, prezintă rînd pe rînd chipul, cu maxilare puternice şi strînse, cu privirea aspră şi tăioasă, a Condottierului imberb şi cu cască pe cap, ori a unui Faust chel, cu o barbă de bătrîn necromant. Dacă nu cumva preferă să evoce, ca un reflex venit din adîncurile unui lac, imaginile ambigue ale unor adolescenţi. Fie că se numesc *Bacchus* ori *Sfîntul Ioan Botezătorul*, privirea lor te fixează dar scrutează fără a se dărui; surîsul lor derutează, iar arătătorul întins trimite curiozitatea noastră în afara cadrului, acolo unde nu mai există nimic.

Proiectîndu-se în pictură ori căutînd acolo evadarea, artistul nu poate scăpa soartei sale care este aceea de a se trăda prin ea.

CAPITOLUL VIII

INCONȘTIENTUL ȘI INSTINCTELE OBSCURE

Că artistul ni se prezintă în opera sa întocmai ca într-o carte deschisă, nu mai avem nici o îndoială. Știm chiar uneori că, asemeni lui Leonardo da Vinci, el închide din nou cartea, se eschivează, nu se mai trădează decît prin însăși obstinația cu care se disimulează. Cînd un secret nu se lasă dezvăluit, trebuie oare să renunțăm la a-l forța?

Este un loc comun că epoca noastră a știut să exploreze personalitatea umană cu mult mai profund decît psihologia tradițională. Se credea odinioară că se știe totul despre un om de îndată ce acesta și-a trădat gîndurile, ceea ce știa despre el însuși, ceea ce știa despre ceilalți. Aceasta nu este de fapt realitatea sa adevărată ci cel mult o « acoperire » a ființei, un ansamblu de reprezentări mai mult sau mai puțin exacte și pe care el le utilizează ca pe un intermediar comod înte lumea interioară și cea exterioară, pentru a acționa atît asupra uneia cît și asupra celeilalte. Ca în cabina luminată a farului, ne aflăm acolo, în vîrf, unde lumina se aprinde, se proiectează și, reflectată în puternicele sale oglinzi, explorează tenebrele din jur. Timp de milenii, omul n-a vrut să iasă din această cabină amenajată pentru creierul lucid. De cîțiva ani încoace, el a descoperit deschizătura prost închisă a scării care coboară către temelia turnului și care se afundă repede într-un întuneric unde mersul bîjbîie. Vocabularul a vrut să distingă în aceste profunzimi

pe măsura luminii care descrește: el a vorbit de « pragul conștiinței », de « subliminal », de « subconștient », de « inconștient »... Oricum, importantă a fost descoperirea faptului că gîndirea nu este totul, că ea reprezintă doar elaborarea supremă care aruncă lumină asupra unei zone, o zonă îngustă din ceea ce se agită în confuzia ființei.

Pornind de la biologic, de la organic, care coordonează lupta pentru existență, începe un urcuș progresiv prin penumbră, apoi către luminile aspre și adesea false ale intelectului. În înlănțuirea ființelor se reflectă, la nesfîrșit, traiectoria care l-a dus pe om pînă la acest rezultat: de la amibă, ființa vie suie către mecanismele cu apetență și repulsie care se autoignoră, apoi către stările interioare încercate, resimțite, în sfîrșit pînă la echivalența fixă și arhitecturată a ideilor cînd omul va învăța să se vadă pe sine și să cerceteze cine este el.

Dar dacă omul depășește, prin creierul său, animalele, nu este mai puțin adevărat că el posedă experiența anterioară și că înălțimea de unde el domină este clădită peste aceleași etaje suprapuse. El a suferit întotdeauna presiunea lor ocultă. Epocii noastre îi va reveni meritul de a arunca aici un reflex al conștiinței terminale, printr-un fel de mișcare retrospectivă asupra originilor și antecedentelor noastre. Bergson a putut spune pe bună dreptate: « Secolul XX va fi secolul Inconștientului ». Epoca noastră se mîndrește cu expansiunea cunoștințelor sale în domeniul fizic; ea se poate mîndri la fel de mult cu licărul de lumină pe care l-a îndreptat asupra părții obscure din noi înșine. Se știe acum că dacă geniul se înalță mai sus decît celelalte spirite, această extindere se întemeiază pe aceleași baze în care supraviețuiește încă animalitatea primitivă. Forța lui nu constă doar în a le depăși, ci constă uneori, la fel de mult, în a ști să coboare pentru a extrage de acolo substanța inițială spre a o aduce pînă la înălțimea unde ea va fi elaborată și oferită privirii.

A venit momentul de a lămuri un echivoc. Cînd se comentează opera unui mare artist, cînd se încearcă să se scoată la iveală mobilurile sale profunde, să se descopere tot ceea ce se frămîntă și tinde spre exprimare în spatele aparenței sale realizate, apare adesea obiecția: « Să rămînem la fapte, la ceea ce se vede. Toate aceste comentarii riscă să devină

literatură. Şi în primul rînd, credeţi că artistul a avut intenţiile pe care i le atribuiţi, credeţi dumneavoastră că el şi-a spus lui însuşi ceea ce spuneţi dumneavoastră pe seama lui? » Bineînţeles că nu! Artistul creează, criticul îi pune întrebări şi îl analizează. Primul extrage din realitatea sa intimă o operă pe care o simte, o gîndeşte şi o doreşte. Al doilea coboară la sursă şi încearcă să conceapă, să analizeze, să supună lucidităţii ceea ce a hrănit opera ca o sevă, ceea ce a propulsat-o ca o forţă. Artistul n-ar fi avut ce să facă cu această muncă, care l-ar fi oprit în elanul său şi l-ar fi sterilizat. Un arbore nu ştie că este arbore; el îşi elaborează materia şi forma; el îşi întinde ramurile spre cucerirea spaţiului; el îşi revarsă frunzişul pentru a-şi împinge seva către aerul pe care-l va respira. El se mărgineşte să fie cîmpul activ al acestui enorm schimb şi să-şi extragă de aici splendoarea şi forţa. Oare aceasta îl dispensează pe botanist de a-i studia specia şi funcţiunile, logica sa vitală? Aceeaşi sarcină îl aşteaptă pe istoricul ori pe psihologul artei. Opera este fructul care se desprinde din arbore. Unii, pe drept cuvînt, îşi vor înfige în el dinţii lacomi; pentru asta este fructul făcut. Dar alţii îl vor studia şi, pornind de la el, vor identifica arborele din care a căzut şi vor merge pînă la mecanismele esenţiale ale vieţii. Ideile pe care artistul le-a avut în cap, intenţiile ca şi judecăţile pe care le-a avut în legătură cu opera, rămîn un preţios mijloc de verificare a mărturiilor. Dar mai mult decît în aceste idei, intenţii şi prejudecăţi, în care se răsfrîng mai ales cultura sa, participarea la spiritul timpului său, este important să ne introducem în operă, s-o pătrundem, să-i înregistrăm imboldurile cele mai intime, dorinţele iniţiale, tot ceea ce redă adevărul ei original.

De altfel artiştii sînt departe de a fi fost ultimii în descoperirea importanţei pe care o capătă în creaţiile lor partea cea mai secretă din ei înşişi, aceea care scapă propriilor investigaţii ale conştiinţei lor. Într-adevăr psihanaliştilor nu le revine meritul de a fi descoperit raporturile existente între imaginile ivite în noi şi impulsurile cele mai fundamentale ale fiinţei noastre. Desigur ei au arătat în mod ştiinţific că adevărul lizibil sub o formă simbolică în fantasmele viselor este desigur mult mai autentic decît cel pe care îl pretind ideile noastre: dar artiştii avuseseră in-

tuiţia acestui lucru. Noţiunea de Inconştient, a raporturilor sale cu visul, a fost enunţată de un pictor german care a fost în acelaşi timp un filozof, Karl Gustav Carus, elevul marelui romantic Friedrich. Acest precursor îl anticipează cu peste o jumătate de secol pe Freud! El a văzut că artistul sesizînd imaginile care se frămîntă în el, selecţionîndu-le, dîndu-le formă, prelungeşte elanul observat la cel care doarme. În somn, observă el, « alegînd imaginile care corespund sentimentelor, sufletul procedează întocmai ca şi poetul treaz care evocă şi caută să aducă pînă la cea mai mare claritate imagini care să fie adaptate sentimentelor care se agită în adîncul sufletului său ». Imagini care să fie adaptate sentimentelor care se agită în adîncul sufletului: întreaga psihanaliză este exprimată în aceste cuvinte. Iar cel care, printr-un efort intens de introspecţie, a urmărit aceste rădăcini ale artei îngropate pînă în adîncul fiinţei este un pictor.

Înainte de a ajunge la o revelaţie atît de explicită, s-ar putea urmări drumul ei prin cîteva opere care, apariţii neaşteptate, se ivesc ici colo în istoria artei. Ele nu lipsesc nici chiar în şcoala care s-a vrut cea mai supusă legilor inteligenţei, cea italiană, stăpînă pe elaborările sale lucide şi calculate. Aşa este poeticul tablou al lui Lorenzo Lotto, care se află la National Gallery din Washington şi care se intitulează *Visul tinerei fete*. Pictorul ne introduce, ne plasează în lumea nocturnă şi doar o licărire la orizont ne aminteşte prezenţa apropiată a zilei. În centru, sprijinită în cot la piciorul unui arbore, o femeie stă întinsă şi doarme eliberată de controlul lucidităţii treze. În jurul ei natura îşi desfăşoară forţele de obicei oculte; din scoarţa închisă a arborilor, din acoperămîntul ierbos al pămîntului au ieşit divinităţile anonime şi simbolice care le exprimă; o femeie cu torsul gol se apropie cu picioarele ei de capră, pe jumătate ascunsă; un satir cu faţa întunecată bea cu înghiţituri mari un lichid pe care şi-l toarnă cu mîna ridicată. Dar fiinţa omenească, ce se întîmplă cu ea în mijlocul acestei agitaţii pe care o ignoră? Ea participă în felul ei la această agitaţie căci, chiar dacă doarme profund, ea este vizitată în somn de aceste apariţii. Un înger învăluit într-o undă de lumină, zboară pe deasupra fetei şi revarsă asupra ei o lentă cădere de petale de flori care vin să-i mîngîie

capul; fără nici o îndoială, ele fac să se nască acolo lumea viselor, poate prin obscura acţiune a parfumului. Oare artistul nu-şi închide şi el pleoapele peste adevărul său interior? Freamătul lumii ajunge pînă la el, în jurul lui se mişcă forţe obscure iar zborul îngerilor vine să unească darurile Cerului cu această agitaţie ce urcă din pămînt.

Tema somnului propice ivirii fantasmelor revelatoare o regăsim tratată de mai multe ori, cînd într-o pictură a lui Dosso Dossi, la Muzeul din Dresda, cînd într-o gravură de Giorgio Ghisi după Penni. Şi totuşi pe atunci domnea spiritul Renaşterii! Prima din aceste două opere înconjoară o femeie adormită cu toate imaginile nocturne: sub lumina lunii, un zeu al somnului agită floarea de mac, în timp ce o bufniţă îşi aţinteşte privirea fixă iar un cocoş stă tăcut. În a doua, aluzia la un artist, şi încă la unul din cei mai mari, adaugă un interes nou: gravura se intitulează, într-adevăr, cînd *Visul lui Rafael*, cînd *Melancolia lui Michelangelo*. Şi ce stabileşte visul? Mai întîi obsesia elementelor: în gravură e o mare agitată care, printre stîncile ascuţite, clatină o barcă pe jumătate sfărîmată; în acest timp în stînga stîncii, unde meditează Michelangelo, fulgerul cade sinuos; la dreapta un curcubeu uriaş precede răsăritul soarelui. În pictura lui Dosso Dossi apa apare sub forma unei întinderi liniştite pe care o mărginesc sate mistuite de un incendiu cu jerbe de flăcări enorme; licărul lui se uneşte cu acela al lunii, pentru a scoate în evidenţă mişunarea pe pămînt şi în aer a unor monştri fantastici, groteşti şi terifianţi totodată, apropiaţi în mod straniu de cei pe care i-a imaginat Hieronymus Bosch. Focul distrugător, sursă de groază instinctivă pentru om ca şi pentru animal, îl regăsim de altfel în incendiile familiare pictorului olandez.

În pragul secolului al XIX-lea Goya, ca un preludiu al romantismului, va relua, pentru a se înfăţişa într-o gravură, atitudinea femeii din Dosso Dossi, lăsîndu-şi capul să cadă pe braţele încrucişate. În această gravură din *Capricii* nu se mai vede decît claia de păr întunecat a artistului, faţa sa este îngropată în ascunzătoarea braţelor iar creioanele de cărbune s-au rostogolit, inutile, pe masă, printre hîrtii. Dar, în jurul lui, se desfăşoară bătînd din aripi în aerul nopţii toate vieţuitoarele care o populează, bufniţe, lilieci, care zboară pe deasupra unui enorm linx

şezînd pe pămînt ca un cîine familiar. Beznele creierului adormit nu mai sînt străpunse decît de aceste priviri dilatate şi fără expresie omenească, de aceste ţipete ale animalelor nocturne. Inconştientul, afirmîndu-se mereu ca fiind complicele nopţii, îşi dezvăluie în acelaşi timp legăturile cu lumea negativistă şi diabolică: vieţuitoarele care o populează nu sînt oare cele care le însoţesc de obicei pe vrăjitoare?

O întrebare se conturează: străfundurile sufletului, care scapă luminii inteligenţei, nu sînt oare depozitare ale acelor părţi din om în care se perpetuează puterea animală? Oare nu în această umbră şi în aceste locuri subiacente ale fiinţei se complace diavolul, căruia îi sînt atribuite în mod expresiv lăcaşurile subterane? Goya nu îşi duce încă atît de departe meditaţia, dar el etalează pe o latură a pupitrului pe care s-a înfăţişat, năruit, un titlu enorm: «Somnul raţiunii naşte monştri». Desigur s-ar putea lega acest titlu de preocupările cele mai imediate ale artistului, angajat în lupta politică şi ridicîndu-se împreună cu «liberalii» împotriva obscurantismului, în favoarea domniei zeiţei Raţiune. Nu este aici decît angajarea gîndirii sale conştiente, implicată în faptele contemporane. Întocmai cum printr-o anecdotă un artist pune în mişcare limba simbolică a sufletului său, prin aluzia politică Goya lasă să străbată un mesaj de origine mult mai îndepărtată. Importanţa semnificaţiei sale apare brusc atunci cînd se măsoară în ce grad această enigmatică imagine se înscrie în memoria noastră ca însăşi cheia întregii sale opere, ca explicaţie continuă a dezbaterilor pe care ea le provoacă de la un capăt la altul.

Cu două secole înainte de Goya, într-o altă gravură, cel mai mare pictor al Renaşterii germane, Albrecht Dürer, orientat cu totul către revelaţiile armonioase ale Italiei, dar stăpînit încă de vehemenţele tulburi ale sufletului germanic, pusese aceeaşi problemă a inconştientului şi împinsese mai departe o explorare a repercusiunilor sale. El a dat acestei stampe singulare titlul de *Omul disperat* care, din instinct, îi redă conţinutul. Figura centrală, aproape nudă, îşi ascunde chipul, ca şi în Goya, sub o claie de păr pe care mîinile sale rătăcite parcă ar vrea să-l smulgă. Nu mai este o imagine a somnului, ci mai degrabă a coşmarului. O femeie adormită, opulentă, răsturnată de-a curmezişul gravurii, pe dreapta, accentuează aluzia onirică. Cine este

omul cu chipul necunoscut? El nu ne încredințează taina sa dar, ca și în Goya, este după toate aparențele proiecția eului. De altfel alături de el apare un personaj în profil care se instalează în mod ilogic în spațiu ca și cum n-ar participa în realitate la scenă. Exegeții lui Dürer au recunoscut în el portretul fratelui artistului, confirmînd astfel caracterul de aluzie personală care se impune celui care descifrează această operă confuză. Protagonistul cu mîinile crispate, zgîriindu-și capul cu unghiile, este înconjurat de tot ceea ce, fără îndoială, se frămîntă în tenebrele ființei sale, prin imaginile instinctelor și ale angoasei. Aceasta din urmă pare a fi prins chip chiar deasupra capului său, în fizionomia unui bătrîn fără trup, cu trăsături scobite, parcă rătăcit. În spate, se înalță un personaj fără importanță, cu privirea vagă, cu mersul șovăielnic, care ține în mînă o halbă grea. El evocă băutura și beția, așa cum femeia grasă răsturnată pe pămînt, cheamă cu toată animalitatea ei dorințele desfrîului celui mai bestial.

Dar dacă Dürer evita, poate, prin călătoriile sale repetate în Italia acest abis mereu căscat a cărui gură emană aburii ridicați din inconștient, el ar fi putut afla în această țară a clarității latine ecoul, abia atenuat de constrîngerea rațională, al forțelor malefice pe care nu mai vroia să le audă. Atît de adevărat este faptul că sub arhitecturile cele mai marmoreene și cele mai pure, pivnițele rămîn săpate în același pămînt și că el picură acolo aceeași umiditate tulbure. Rafael, imagine angelică a seninătății și a perfecțiunii italiene, a scăpat oare acestei legi comune? Ne-am putea îndoi văzînd la cîți dintre elevii săi descoperim neliniștitoare solicitări nocturne, mai ales în domeniul mai puțin oficial al gravurii. Aceea a lui Giorgio Ghisi, citată la începutul acestui capitol, deschide o stranie perspectivă asupra *Viselor lui Rafael*. *Carcasa* sau *Strigozzo* este o stampă care poartă marca lui Agostino dei Musi; unii au încercat să plaseze inspirația inițială cu mult înainte, trecînd prin Marcantonio Raimondi, pînă la Jules Romain și poate chiar pînă la Rafael; or, aici se vede un hidos schelet de monstru aproape preistoric, călărit de o vrăjitoare și închizînd în cușca coastelor lui niște copii gemînd, străbătînd o noapte zguduită de furtună pentru a duce la Sabat, fără îndoială, un cortegiu de demoni și de diavolițe goale.

Ce taină se întredeschide astfel? Rafael, divinul Rafael, rămîne oare cel puțin intact, sau se află la originea rătăcirilor urmașilor săi? O ureche atentă ar putea auzi, sub rigoarea aparentă a edificiului, clipocind apa subsolurilor. Dacă chipul sfinților sau al figurilor divine, pe care el le reprezintă cu toată fervoarea idealului, marchează, pe drumul trasat de Perugino, perfecțiunea absolută a spiritului în căutarea armoniei, s-ar putea dimpotrivă descoperi pînă și în ungherele ascunse ale anumitor fresce din Vatican, cu deosebire printre personajele care asistă la *Messa din Bolsena*, personaje secundare cu fizionomie bizară, asimetrică, dezaxată.

Dar tablourile religioase ale lui Rafael, cele mai consacrate, sînt oare neatinse de aceste accese neașteptate? El a repetat adesea tema, revelatoare a unui dualism profund, a arhanghelului cu platoșa, *Sfîntul Gheorghe* sau *Sfîntul Mihail*, atacînd balaurul pe care îl calcă în picioare și învîrtind asupra lui amenințarea spadei. *Sfînta Margareta*, la rîndul ei, în puritatea sa, va vedea monștrii învinși alunecîndu-i la picioare. Arhanghelul biruitor reține privirile. De ce să nu ni le întoarcem pentru a observa mai bine creaturile amenințătoare pe care le urmărește! În micul tablou *Sfîntul Mihail* de la Luvru, personajul principal pare a oglindi de foarte aproape inspirația aproape dulceagă a lui Perugino; dar restul tabloului este deschis la ecourile, s-ar spune, ale lui Hieronymus Bosch. Într-o penumbră pe care o luminează cu licăriri roșiatice incendiul unui oraș înălțîndu-se în contra luminii pe malul mării, sub un cer pe care-l umplu treptat nori negri prevestitori de furtună, trec figurile unei umanități torturate de monștri. Iar acești monștri sînt imaginea însăși a lipsei de armonie; ei sînt făcuți, ca și în opera diabolicului olandez, prin juxtapunerea neașteptată a unor elemente animale incompatibile; aceste ființe compozite și eteroclite deschid niște boturi largi, aruncă priviri crude, care se reflectă în surprinzătoarea pasăre din stînga, de o luminozitate nocturnă.

Astfel iese la suprafață partea de vis obscur care mocnea în adîncul adolescentului genial al Renașterii. *Visul lui Rafael!* Este de altfel, încă o dată, titlul unei alte gravuri, executată de data asta de Marcantonio Raimondi, discipolul său. Întîlnim aici în primul plan, goale, femeile adormite pe care le-am găsit pînă acum exprimînd poezia

viselor; recunoaştem edificiile în flăcări, ale căror temelii sînt scăldate de un lac cu apă somnolentă, sub un cer pe care se decupează în volute complicate contururile norilor prevestitori de furtună. Prin oraşul în flăcări, figuri halucinante gonesc înnebunite: ele trec, cînd luminoase prin faţa zidurilor întunecate, cînd ca nişte umbre chinezeşti prin faţa ferestrelor aprinse. Iar în primul plan, la picioarele femeilor în care supravieţuieşte armonia plastică a Renaşterii, în contrast cu ele, se tîrăsc, tropăie, ies din apa verde-albăstruie himerele infernale în care se combină în mod absurd vîscozitatea caracatiţei, labele multiple ale insectei, ghearele şi gura solzoasă a dragonilor. Ca nişte pustule la suprafaţa pielii, otrăvurile inconştientului apar sub aceeaşi înfăţişare demonică şi dezlînată în care oamenii le-au învestmîntat de la caldeeni pînă în Evul Mediu şi chiar pînă în vremurile moderne, cînd James Ensor, apoi suprarealiştii le-au redescoperit.

Aceste otrăvuri ale inconştientului ies la suprafaţă îndeosebi în epocile în care cadrele civilizaţiei trosnesc şi se prăbuşesc pentru a-şi pregăti reînnoirea — în care, prin urmare, structurile colective slăbesc şi încetează să mai sprijine conştiinţele individuale: lăsate în voia lor şi a forţelor lor de organizare, acestea se retrag atunci, într-un fel de panică, spre adîncuri, aşa cum un animal îngrozit îşi caută refugiu în cochilia sa, departe de lumina zilei. Aşa s-a întîmplat la acel sfîrşit de Ev Mediu, în care vrăjitoria şi diavolul au sunat sfîrşitul armoniilor renegate, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea de asemenea, în momentul în care vechea societate era pe cale de a se prăbuşi şi cînd lumea germanică anunţa furtunile Romantismului, în sfîrşit, în secolul nostru XX, în care lumea organizată cu trudă timp de secole se spulberă sub vîntul marilor descoperiri care răstoarnă concepţia despre om şi univers.

Dacă atunci are loc conjuncţiunea dintre un suflet tulbure şi confuzia socială, inconştientul, eliberat de toate piedicile, năvăleşte în pictură cu straniul său repertoriu. Această întîlnire trebuia să se producă, manifestă, exact la joncţiunea dintre Evul Mediu pe sfîrşite şi Renaşterea nouă, în opera unui nordic, refractar prin rasa sa suflului nou care începea să se înalţe din peninsulă. Se numea Hiero-

nymus Bosch. Sufletul său neliniştit şi neliniştitor, profitînd de absenţa temporară a legalităţii raţionale provocată de epuizarea civilizaţiei medievale, întîlnea totodată în inconştientul colectiv din Flandra, mereu ispitită de diabolic, şi în inconştientul său personal, chinuit de tulburări suspecte, un îndemn de a da frîu liber avidităţii tentaţiilor.

Dacă am face o statistică a subiectelor sale, revelatoare prin definiţie a obsesiilor care îl frămîntă, am vedea cum revine neîncetat tema ispitei. Bosch nu trebuie să facă nici un efort, deoarece o întîlneşte în iconografia creştină tradiţională. Tema corespunde obsesiei păcatului, adică obsesiei poftelor inconştiente care vin să asalteze constrîngerile moralei. Revenind neîncetat la *Sfîntul Anton* hărţuit de demonii săi, care iau cînd înfăţişarea unor juvenile şi mondene seducătoare, cînd pe aceea a unor creaturi a căror monstruozitate provoacă groaza, pictorul a turnat în tiparul unui subiect îngăduit tot ceea ce îl frămîntă şi ceea ce n-ar fi îndrăznit să exprime în mod liber. Decorul combină din nou apa, simbol imemorial al inconştientului, prin fluiditatea ei indecisă şi profunzimile ei perfide, şi ravagiile focului care consumă cu turbare construcţiile oamenilor pentru a nu mai lăsa decît ruine calcinate. În această lume nocturnă, în afara teribilelor vîlvătăi roşietice, prefigurînd pe cele ale infernului, sfîntul Anton se chirceşte şi menţine singur, ca o candelă plăpîndă, mica şi ameninţata rază de lumină a spiritului asaltat de pretutindeni.

Recurgînd la orice mijloc, Bosch rămîne fidel pretextului religios şi-şi face din el o mantie de Noe: îi ascultă pe predicatori; se lasă purtat în urmărirea imaginilor lor şi găseşte limbajul ambiguu care, sub învelişul cuvîntuluîi sfnt, va putea să prezinte pe ascuns voracităţile refulate. Este satisfăcut pe deplin atunci cînd alegoriile sale coincid cu inocentele proverbe de care abundă înţelepciunea populară. Aşa este *Carul cu fîn;* proverbul spune: «Lumea este un munte de fîn, fiecare ia cît poate să apuce». La mijloc, masa compactă, stufoasă, a fînului îndesat exprimă obiectul poftelor celor mai diverse; în vîrful lui, ca nişte personaje ale lui Watteau pe un fond de frunziş, un cuplu de îndrăgostiţi îşi acordează vocile pe o muzică pe care o cîntă la un instrument bărbatul. Acestuia îi ţin isonul trilurile sardonice ale unui diavol

înspăimîntător, cu aripile desfășurate, care stă la dreapta tinerilor ocupînd o poziție simetrică față de un înger care nu-i poate opune decît o rugăciune. În tufiș se ascunde un alt cuplu cu ocupații mai avansate.

Dar ce încărcătură de alte pofte conține masa grea a fînului! Înarmat cu furci, urlînd, sărind, poporul se înverșunează să apuce cîteva smocuri; puțin contează că unii, în rivalitatea lor, se rostogolesc la pămînt pentru a se gîtui; că alții, incomozi, sînt azvîrliți sub roțile unei căruțe uriașe care-i strivește. Întreaga omenire este antrenată în cupiditatea universală, care se poate ascunde sub gravitatea înșelătoare a mai marilor pămîntului: îl recunoaștem aici, venind din urmă călare, pe Rege, pe seniori și chiar pe Papă; putem fi siguri că ei nu așteaptă partea cea mai mică. Desigur, satira socială, care a fost unul din semnele agoniei Evului Mediu și ale sfîrșitului echilibrului său, își găsește aici o prelungire, care, de altfel, se inserează în mod foarte natural în sensul general al scenei. Acesta nu este oare subliniat de panourile reprezentînd *Ispitirea Evei* și *Pedepsirea ei*, precum și de *Căderea Îngerilor*, așezat simetric cu *Infernul*, care ocupă panoul din dreapta?

Pentru a explica surprinzătoarea *Grădină a Desfătărilor* de la Prado, ar trebui să recurgem la cheile viselor: i-am putea pătrunde intențiile secrete cu mult mai bine făcînd apel la psihanaliză. Istoricii lui Bosch, cum sînt Combe sau Tolnay, au demonstrat-o în mod amplu, iar acesta din urmă a putut să conchidă: «Bosch zugrăvește un tablou pătrunzător al dorințelor refulate». Unde este însă Dumnezeu? În *Carul cu fîn*, abia dacă apare ca un martor disperat. În *Grădina Desfătărilor*, este aproape invizibil în colțul în care este împins. La mijloc, bazinul circular primește în apa sa figurile nude ale femeilor. Jur împrejur, într-o cavalcadă obsedată și nebună, bărbații călăresc animale stranii, despre care știm, din predicile epocii, că erau de obicei imaginea Mîntuitorului. Sîntem la un pas de blasfemie. Cît despre fructele uneori uriașe care presară această grădină enigmatică, ele corespund simbolurilor cupidităților senzuale pe care le-a scos la iveală psihanaliza. Obsesia dorinței femeii este proclamată prin acțiunea colectivă care face să se învîrtă bărbații în jurul femeilor ce se scaldă în picioare în apa aceea care este și simbolul ei; ea este

de asemenea proclamată de activitatea neechivocă a cuplurilor. Iar această explozie a concupiscenţei merge mînă în mînă, fără ocolişuri, cu profanarea lui Crist. Opera lui Hieronymus Bosch, într-adevăr, nu ascunde înfrîngerea pe care i-o impune lui Dumnezeu. Şi în această privinţă orientarea temelor alese este explicită: cea pe care o vedem reluată cel mai adesea este *Cristos batjocorit:* chipul său îndurerat este înăbuşit, strivit în mijlocul unei mase compacte de fizionomii abjecte şi schimonosite, pe care toate tarele morale sînt marcate prin trăsături ascuţite. Bestialitatea umană răbufneşte, redată prin aceleaşi deformări la care recurgea Leonardo da Vinci pentru caricaturi.

Înfrîngerea lui Dumnezeu este înfrîngerea omului. Bosch, care s-a complăcut să picteze pe o tăblie de masă păstrată la Prado *Cele şapte păcate capitale*, nu le eludează consecinţele. *Grădina Desfătărilor* este încadrată de cele două panouri. Cel din dreapta reprezintă *Infernul;* cel din stînga este consacrat, după cum ne putem aştepta, *Paradisului*. Atenţie, însă! Paradisului celest îi este substituit paradisul terestru, adică acela unde se săvîrşeşte păcatul originar! Şi, tot aşa, în *Judecăţile de Apoi*, pe care Bosch le va picta în mai multe rînduri, balanţa va fi inegală: dacă se complace în a multiplica figurile groteşti şi îndurerate ale damnaţilor, omite, îi uită adesea pe cei aleşi. În panourile care se păstrează la Palatul Dogilor din Veneţia, unde au ajuns foarte de timpuriu şi de unde au exercitat asupra italienilor o influenţă care nu trebuie subestimată, se vede un om copleşit, întorcîndu-şi faţa de la demonul care îl hărţuie şi îngropîndu-şi-o în palme, cedînd disperării fără sfîrşit a destinului său ratat; totuşi panoul căruia îi este încredinţată evocarea Paradisului se mulţumeşte să facă să urce cîţiva rari aleşi însoţiţi de nişte îngeri cu aripile ascuţite, către un soi de interminabil tunel în care lumina finală apare ca un fel de miraj, după o foarte lungă călătorie, la capătul nopţii.

Să trecem la a doua mare zguduire pe care a cunoscut-o civilizaţia occidentală, de data asta nu la sfîrşitul Evului Mediu, ci la sfîrşitul Clasicismului instaurat de Renaştere şi vom găsi, într-o situaţie asemănătoare, un suflet frămîntat care se face purtătorul de cuvînt al neliniştii generale, un

alt geniu fatal: Goya. În aparență subiectele lui Hieronymus Bosch țineau de temele religioase frecvente în epoca sa; tot în aparență, cele ale lui Goya pot fi justificate de moravurile și istoria contemporană. Totuși, dacă le izolăm, dacă punem la socoteală «coeficientul comun» care le leagă, vom descoperi, ca și în cazul lui Bosch, ecoul frămîntărilor, al chinurilor unui individ patetic. Unui Goya îi este suficient să privească în jurul său, să caute în Spania contemporană, pentru a regăsi o temă care îi va fi scumpă. Tauromachia. Dar cît de mult îi place să sublinieze șiroirea sîngelui, cruzimea, atrocitățile ei! Matadorii sînt trași în țeapă ca niște manechine în coarnele ascuțite ale animalelor; fiara puternică este străpunsă la rîndul ei, în timp ce în arenă alternează întinderile goale de nisip cu băltoacele roșii și grupurile înspăimîntate ale figuranților tîrînd pe cei în agonie și pe morți.

O altă culegere, în care litografia face loc gravurii în aqua-forte, se intitulează *Dezastrele războiului*. Nimic mai natural, vor spune spiritele mărginite sau pozitive. Goya suferă în patriotismul său din cauza ocupației franceze; este revoltat de suferințele poporului său! Și asta e adevărat. Dar cu ce satisfacție profită Goya de ocazie pentru a da frîu liber apetiturilor sale de mare carnasier. Din nou, sîngele curge în valuri: soldații francezi violează, măcelăresc, torturează, ucid copiii din brațele mamelor și le smulg pe femei din brațele soților. Și iată-i că, surprinși în vreo ambuscadă, au devenit la rîndul lor o pradă: membrele lor smulse, însîngerate, sînt suspendate, trase în țeapă pe crengile frînte ale copacilor care parcă se ascut pentru a tortura și mai mult cadavrele.

Oare toate acestea să însemne realism? Ar trebui atunci explicat pentru ce, într-o bîrfă pe care o prinde în treacăt, Goya își va însuși evocarea altor scene atroce și poate imaginare. Fiecare cunoaște aceste mici lucrări în care, parcă pentru a se destinde — fie că e vorba de asasinarea reală a episcopului din Quebec, sau de dezmățurile imaginare ale unor sălbatici —, el s-a complăcut să pună membrele la frigare, ori să taie beregatele, ori să lase niște femei goale și legate fedeleș pradă barbariei unor primitivi hirsuți și fără chip. Într-un mic tablou din colecția Villagonzalo, există un asemenea primitiv al cărui cap se pierde într-o

masă neagră de păr, ca acela al unei gorile. Să ne reamintim deci că tema «omului sălbatic» a proliferat în mod asemănător în acea artă germană de la sfîrșitul secolului al XV-lea, în care agonia Evului Mediu a provocat, mai mult ca oriunde în altă parte, trezirea bestialității inițiale.

De altfel, la sfîrșitul vieții, Goya, lipsit de auz, s-a închis într-o izolare cruntă iar pe pereții locuinței sale, care a fost numită *Quinta del Sordo*, «casa surdului», el nu a mai pictat de data asta spectacole reale, ci fantasmele, coșmarurile imaginației sale. Aproape rupt de lumea exterioară, închis în cuva în care clocoteau obsesiile sale, a evocat cu penelul, pentru propria lui plăcere, o lume întunecată și satanică în care vrăjitoare știrbe, mulțimi speriate par a se situa sub semnul lui Saturn. Zeul este prezent, gol ca primitivii de adineauri, cu ochii dilatați, cu fălcile smulgînd cu îmbucături enorme membrele fiilor săi; brațul pe care-l mușcă cedează și se sfîșie îndelung la articulația umărului. Colosul taciturn pe care-l vedem într-un alt tablou al lui Goya așezîndu-se la orizont, punînd pe fugă mulțimile terorizate, se dezlănțuie aici și se dedă la un măcel de neînchipuit. Există un fel de satisfacție morbidă, sadică, în spectacolul acestei guri omenești care, șiroind de sînge, ca botul unui animal, mușcă cu toți dinții carnea, și ea tot omenească.

Dacă este adevărat că memoria omului a păstrat obscura amintire a tuturor terorilor ancestrale, sensibilitatea sa a menținut oare în forul său intim ferocitățile animalului din care a descins, dacă ar fi să dăm crezare doctrinei evoluției?

Pictura a știut să coboare în tenebrele omului. Mult dincolo de ceea ce putea să conceapă gîndirea aptă de a se exprima și de a se explica, ea a prins cheag în străfunduri, în nu se știe ce cloacă primordială, și urcă la suprafață șiroind încă de un noroi și de un sînge pe care îl ignoram, pe care doream să-l ignorăm.

CAPITOLUL IX

LUPTA ŞI DRUMUL ASCENDENT AL SPIRITULUI

Oare pictura şi-a angajat toate puterile de investigare atunci cînd a permis să se pătrundă pînă la partea cea mai elementară a fiinţei umane, aceea care se află la originea ei? Dar omul este oare mai adevărat pentru că este decapitat? Eroarea este astăzi destul de răspîndită: psihanaliza a contribuit la aceasta într-o mare măsură, mai ales aşa cum a conceput-o Freud, confundînd mai mult sau mai puţin coborîrea care duce la inconştient cu o coborîre în infern. Discipolul său, Jung, revoltat împotriva limitelor ei, a fondat o psihanaliză mult mai lărgită care are în vedere omul în întregime, de la instinctele sale iniţiale pînă la culmea sa spirituală. El a arătat că tendinţa firească a vieţii este ascensională şi că sufletul pornind de la tatonările în bezna naturii sale aproape fizice, ascultă de o vocaţie care poate îl defineşte şi se străduieşte, sub imboldul ei, să găsească ieşirea care îi va permite să se realizeze înălţîndu-se. Fiecare poartă în el chemarea acestei aventuri iar incoştientul mărturiseşte atît acel irezistibil magnetism al înălţimilor cît şi josnicia din care ea încercă să ne scoată. Acesta este procesul de individuaţie, pentru a împrumuta termenii vocabularului lui Jung.

Pictura nu se va dovedi oare, în cazul acesta, neputincioasă de vreme ce superioritatea limbajului pe care îl aduce este de a reda în mod mai spontan inconştientul şi, dim-

potrivă, în mod mai confuz ceea ce dezvăluie inteligența lucidă? Acest lucru ar fi adevărat dacă acel drum ascendent al omului s-ar face de la obscuritatea abisală către claritatea intelectuală. Dar inteligența, dacă este partea cea mai conștientă din noi înșine, nu este și culmea noastră, așa cum intelectualismul nostru ar fi înclinat să creadă. Ea constituie zona luminată în care gîndirea s-a apucat să pună în ordine și să facă utilizabilă experiența noastră exterioară și interioară. Pe măsură ce mergem în urmă, pătrundem în umbră; dar este la fel de adevărat, chiar dacă se uită adesea, că, depășind-o, se provoacă o orbire în care ea încetează de a mai fi eficace. Privirea noastră normală își pierde puterea de pătrundere în lipsa luminii, dar la fel se întîmplă și cînd aceste lumini sînt prea puternice și devin insuportabile. Or, se pare că spiritul uman, în timp ce efectuează mișcarea sa ascensională, trece de la obscuritatea instinctelor la luciditatea inteligenței, dar că el poate și trebuie, fără îndoială, să o depășească pe aceasta pentru a atinge intuițiile cele mai elevate, care, și ele, se resimt dar nu se pot explica.

Dacă limbajul artei trebuie să recunoască neta superioritate a limbajului ideilor, în măsura în care se înfruntă probleme intelectuale, el îl întrece atunci cînd ideile clare și cuvintele sînt depășite de un conținut a cărui natură le scapă. Procesul căruia i se supune omul îl conduce de la subconștient la ceea ce s-ar putea numi, la cealaltă extremă, superconștient sau mai degrabă « supraconștient » iar arta poate propune simbolica sa vizuală atît exprimării celui de-al doilea cît și a primului. Capitolul următor va arăta cum știe ea să se adapteze acestor depășiri și să le traducă.

Între timp arta îl va urma pe om în mersul care îl ridică de la datul său brut și elementar pînă la acea elaborare transcendentă în care își poate afla suprema împlinire. Ea este în raport direct, după cum am văzut mai înainte, cu particularitatea care-l individualizează pe artist. Dar această individualitate, spre deosebire de o definiție abstractă, nu este fixă. Ea este antrenată în mișcarea generală a unei existențe. Este lansată în dubla aventură a lumii exterioare care o constrînge și a lumii interioare care îi reclamă avîntul. O viață omenească, la fiecare pas, vede așadar ivindu-se o problemă neprevăzută pe care trebuie s-o rezolve: uneori ea învinge obstacolul, alteori sucombă. Aceasta va însemna

oprirea sau devierea în căutarea unei căi mai ușoare. Ce vom afla la capăt, victorie sau înfrîngere?

Astfel, pictorul, în opera sa, înscrie doar propria sa definiție, ceea ce s-ar putea numi ecuația sa personală. Pe toată durata acestei opere, el își înregistrează în ea propria traiectorie, cu elanurile în etape succesive, și cu vicisitudinile sale. Arta poartă amprenta lor și le exprimă, în aceeași măsură în care reflectă caracterele date ale ființei angajate în această mișcare.

Pentru artist, opera ar putea fi doar acel martor pasiv care, ca o oglindă, îi reflectă și chipul și mersul. De fapt, ea îi oferă un concurs activ; îl ajută să se realizeze. Psihanalistul îl face pe pacientul său să se regăsească și să se citească în imaginile țîșnite spontan din el însuși; în mod asemănător, artistul, în propriile sale opere, este pus în prezența realității celei mai intime; el este primul care îi suportă șocul. Demersul său viitor va fi ușurat de această confruntare, totodată obscură și impresionantă, și va depinde de aceasta. Ar fi așadar fals să vedem într-un tablou numai o manifestare, o mărturisire, cîteodată provocatoare, oferită de pictor atenției spectatorului. Există întotdeauna, în același timp, o întrebare pe care autorul și-o pune lui însuși, un mut *tête-à-tête* în care să-și scruteze imaginea sa cea mai expresivă.

Pentru a cunoaște un artist, un tablou nu este deci suficient; este nevoie de înlănțuirea operei. Desigur, un tablou unic poartă el singur amprenta artistului; dar în felul în care o secțiune ne-ar dezvălui natura unei tulpini. E nevoie de operă, în întreaga ei dezvoltare, pentru a se revela creșterea, înălțarea, imaginea definitivă a acestei tulpini. Noi știm acum că este posibil să o cunoaștem de la rădăcinile ei care-și extrag seva din taina pămîntului obscur, pînă la extremitatea unde sucurile astfel absorbite se preschimbă în flori.

Printre marii maeștri care ne-au dezvăluit cel mai bine imaginea personalității lor și a desfășurării acesteia, care au asumat cel mai bine condiția umană, străduindu-se să urce treptele care duc de la instinctele inițiale la înflorirea spiritului, fără a neglija totuși nimic din inteligență și din resursele sale, trebuie numărat în primul rînd Delacroix.

Viaţa lui Delacroix, aceea pe care ne-o dezvăluie opera şi pe care o confirmă scrierile sale, este imaginea însăşi a omului pornind la luptă împotriva forţelor organice contradictorii care îl hărţuiesc şi care încearcă să-l reţină în satisfacţiile sale animale. El le suportă, scoate din ele mai întîi intense plăceri, apoi încearcă să le stăpînească organizîndu-le, echilibrîndu-le; treptat le domină şi le impune o armonie; dar este antrenat către o altă aspiraţie care îl incită la depăşirea şi abandonarea lor. O oscilare îl reţine o clipă între atracţia acestei gravităţi şi aceea a urcuşului a cărui chemare o aude. Se eliberează atunci şi spiritul este cel care pune stăpînire pe el, care îi deschide o nouă carieră, în care este conştient că îşi împlineşte destinul de om în ceea ce are el mai exigent şi totodată mai exaltant.

Primele opere a lui Delacroix se plasează în ţinutul cu climă sulfuroasă, cu lumina disputată de umbre, unde se complăcuse Goya. El împărtăşeşte cu acesta acel accent de sadică cruzime care, uneori, ne nelinişteşte. Nu sînt decît scene de măcel, masacre, a recunoscut-o chiar el întrebuinţînd acest termen din urmă pentru a califica, numerotîndu-le, primele sale trei mari tablouri; el indica în special tabloul său *Sardanapal* prin numele de « Masacru nr. 2 ». Dar ce mărturisire a lăsat să-i scape cînd a încredinţat hîrtiei în *Carnetele* sale: « Există în mine ceva întunecat care trebuie satisfăcut »! Era oare un ins de excepţie? Ne îndoim cînd apropiem de această formulă pe aceea pe care sfîntul Augustin a întrebuinţat-o pentru a caracteriza forţa pe care a trebuit s-o combată pentru a-şi găsi drumul său: « Nescio quid horrendum », « Un un ştiu ce oribil ». Aceasta a fost realitatea intimă şi totuşi ostilă pe care a găsit-o el în miezul fiinţei sale. Acestei părţi de animalitate care rămîne nucleul nostru fizic şi, într-un anumit grad, psihic, Delacroix n-a încetat să-i sesizeze vitalitatea întunecată înlăuntrul lui însuşi. Opera sa mărturiseşte, şi pînă la capăt, fascinaţia pe care au exercitat-o asupra lui marile fiare sălbatice în care se recunoştea în mod inconştient. Exista, într-adevăr, în el ceva de tigru. Contemporanii săi au observat acest lucru şi l-au repetat cu toţii. Théophile Gautier observă « ochii săi sălbatici cu expresie felină »: şi chiar atunci cînd notează « că ştia să-şi îmblînzească caracterul feroce al măştii printr-un zîmbet plin de urbanitate », îl vede şi atunci « suplu,

catifelat, calin ca unul din acei tigri a căror grație suplă și formidabilă o redă ca nimeni altul ». Astfel se schița dualitatea care a fost sursa frămîntării sale interioare. Atunci cînd farmecul voit va fi întrecut violența naturală, la maturitate, el va părea tînărului Baudelaire asemenea « unui crater de vulcan, ascuns cu meșteșug sub buchete de flori ». Comparația este atît de justă încît aceste flori se întîlnesc, strălucind de prospețime, în mai multe pînze în care se află o revărsare de sentimente cu siguranță la fel de autentice ca și în acelea în care îi făcea pe lei să scoată răgete amenințătoare.

Primele mari tablouri ale lui Delacroix, cele care, începînd din 1822, i-au adus succesul și gloria, oferă o serie de bătălii și omoruri. În 1824, el se impune cu *Masacrele din insula Chios*. Și aici, ca și la Goya, istoricul superficial s-ar putea mulțumi să dezvăluie un subiect inspirat de actualitate, de evenimentele contemporane. Grecii, încercînd să-și obțină independența, scuturînd crunta opresiune a turcilor, țineau cu sufletul la gură tot tineretul romantic. Dar episodul va flata în nervii lui Delacroix avida cruzime care mocnește acolo. Drept represalii după un masacru ale cărui victime fuseseră, turcii au trecut insula prin foc și sabie. Frumos pretext pentru artist să aprindă incendiul mistuitor ale cărei vîlvătăi le vedem ințețindu-se pe măsură ce în inconștient ne apropiem de dogoarea centrală. Orașul, sub bucuria luminii și a soarelui care îl ignoră, își azvîrle ultimele valuri de fum care indică distrugerea. Pe acest fond contrastînd tragic se detașează, în primul plan, violențele uciderii. Nici o vîrstă nu a fost exceptată de la acestea: iată copiii care, cu brațele întinse, îl imploră pe bătrînul turc impasibil și feroce. Iat-o pe tînăra căsătorită care, încovoiată peste umărul soțului în agonie, plînge zilele lor prea devreme curmate. Iată-l pe amantul care se aruncă asupra călărețului turc care i-a legat de șa femeia pe jumătate goală și care se pregătește să-și scoată sabia din teacă pentru a-l ucide. Iat-o pe mama, ucisă, lividă, al cărei copil rămas în viață încearcă să sugă încă la sînul secătuit și să dispute morții cîteva picături de lapte. Iat-o în sfîrșit pe bătrîna femeie care, la capătul experienței anilor, asistă la această prăbușire a neamului său și aruncă spre cer o privire de reproș, plină de nebunie.

Trei ani mai tîrziu, în 1827, Delacroix expunea, la Salon, o enormă pînză care avea să provoace aspre contestări: *Moartea lui Sardanapal*. Suveranul somptuos, înconjurat de toate obiectele de care s-a bucurat în cursul existenței, se resemnează s-o abandoneze în clipa cînd asediatorul va pune stăpînire pe oraş. Iar palatul arde, amestecînd focul şi trîmbele de fum, printr-o nouă evoluție a eternului incendiu. Potentatul, poate obosit de voluptățile de care este sătul, pune să i se aducă toate comorile, pentru a le îngrămădi pe rugul căruia va ordona să i se dea foc. El adună în această distrugere comună atît giuvaerurile și bogățiile sale cît și caii iuți pe care va pune să-i înjunghie în același timp cu favoritele sale: un soldat își și împlîntă jungherul în gîtul uneia dintre ele, în timp ce alta se spînzură iar o a treia, blondă, într-o stare jalnică, se aruncă cu brațele desfăcute, cu părul răvășit, implorînd, pe așternutul stăpînului. Nu este indiferent să remarcăm, că pentru aceasta, Delacroix, recursese mai întîi la un model brun dar, pentru a o face și mai fragilă și delicată, pentru a accentua impresia de floare tăiată ce înmiresmează aerul, el a preschimbat-o în blondă.

Această blondă, lăsată pradă ferocității masculului, o regăsim în al treilea « masacru » acea *Intrare a Cruciaților în Constantinopole*, care datează din 1840. Dar anii au trecut, maestrul a evoluat. Acel plictis suprem, care ducea la indiferența lui Sardanapal la pierderea a ceea ce îndrăgise și la năruirea puterii, devine acum sațietate de a ucide. Cruciații n-au intrat în oraș decît în amurg. În urma lor casele sînt în flăcări și azvîrl nori negri de fum, în chip de nou omagiu adus distrugerii prin foc. Ei avansează spre noi, lăsînd în urmă cetatea care se mistuie, ultimele omoruri care se săvîrșesc în indiferența confirmată a naturii splendide, care leagănă valurile pe țărmurile Cornului de Aur. Grupul lor se strînge, formînd în contra luminii o masă opacă. S-ar spune că sînt hăituiți de moartea pe care au dezlănțuit-o și care îi înconjoară din toate părțile, ca o maree urcînd. Caii, în silă, înaintează pe pămîntul vîscos de sînge și strivesc cu copitele stindardele strălucitoare aruncate acolo. Cel al lui Baudouin își întoarce chiar capul, într-un gest instinctiv, de la femeia blondă pe care o regăsim aici și ale cărei veșminte sfîșiate lasă să i se vadă trupul prosternat în fața învin-

gătorilor. O altă femeie, brună, leşinată sau moartă, se sprijină pe genunchii ei.

În aceste trei opere se poate urmări progresia dezgustului pe care îl încearcă Delacroix după ce s-a abandonat fără reţinere clocotului sîngelui. Sîngele, pe care îl răspîndea fără măsură şi pe care-l făcea să aburească, se coagulează acum în şuvoaiele în care curgea. Uciderea sfîrşeşte prin a istovi.

Care este forţa adversă care a făcut să cedeze astfel puţin cîte puţin ardoarea nocivă a instinctelor? Opera lui Delacroix nu o ascunde. E suficient pentru a o recunoaşte să ne întoarcem acum către marile opere decorative pe care le-a creat în apogeul carierei sale şi cu care a ornat Camera Deputaţilor, Primăria Parisului, Senatul. Biblioteca Camerei a constituit mai întîi obiectul preocupărilor sale între 1838 şi 1847. Pe cupolele bolţii, se desfăşoară activităţile umane între cele două hemicicluri care constituie extremităţile galeriei. Ele stau faţă în faţă, ca talerele unei balanţe. Unul etalează o scenă de masacru în care se rezumă inspiraţia din trecut; celălalt o scenă de lumină şi de seninătate spirituală care deschide calea cea nouă. Dintr-o parte se iveşte *Attila urmat de hoardele sale barbare şi răsturnînd civilizaţia*. Călărind un cal alb cu coama fulgurantă, nervos şi demonic ca aceia care îi poartă pe Faust şi Mefisto în cavalcadele lor, ca aceia, fără îndoială, pe care îi auzim galopînd în muzica lui Berlioz şi a lui Liszt, el se înalţă înveşmîntat într-o piele de animal care îi subliniază natura animalică; cu ghioaga el se pregăteşte să dea lovitura de graţie femeilor fugind şi pe jumătate prăvălite, prin care se exprimă splendoarea latinităţii. Attila este în fruntea unei gloate înfierbîntate de războinici mişunînd care lasă în urma lor ruina şi incendiul regăsite. Din dărîmăturile care fumegă se înalţă deasupra lor o coloană opacă, un nor de funingine care, într-o diagonală îndrăzneaţă, traversează compoziţia în întregime şi încoronează elanul ei distrugător. La cealaltă extremitate, dimpotrivă, într-un peisaj admirabil, în care munţii acoperiţi de zăpadă îşi înalţă strălucirea într-o lumină argintie ca aceea a dimineţii, *Orfeu* supune legii sale de armonie pe oamenii încă sălbatici şi fiarele îmblînzite ca prin farmec. Dezarmînd prin cîntul său forţele brutale, vrăjind şi îmblînzind tigrii care se tăvălesc la picioarele sale, figura divină

a poetului, a Spiritului, inaugurează progresul. Iată așadar replica la dezlănțuirea instinctelor sîngeroase cu tot cortegiul lor de barbarie și război.

Delacroix pare să marcheze un suspens în fața acestei opțiuni decisive. Însă, abia terminată decorarea Camerei Deputaților, el se și pregătește să glorifice pe partea centrală a plafonului Galeriei lui Apollo, în Palatul Luvru, *Victoria lui Apollo asupra șarpelui Python*, oferită publicului în 1850. Drama ale cărei elemente se distingeau la Cameră, asemenea unor adversari pîndindu-se de la distanță, este acum înnodată și, așa cum scrie Delacroix însuși, se termină prin «triumful lui Apollo, zeu al luminii, asupra puterilor beznei». Nu s-ar putea dezvălui în mod mai explicit sensul intim al operei. În partea de jos, șarpele Python, încolăcindu-se într-o mlaștină în mijlocul victimelor sale, morți și cadavre în putrefacție, care îl înconjoară, apare ca o replică a lui Attila: de altfel, din gura lui furioasă, el azvîrle o coloană de fum, asemănătoate cu cea care urca deasupra cuceritorului și care, ca și aceea, se proiectează în diagonală. Dar ea nu se mai înalță pentru a domina, pentru a strivi și înăbuși lumea luminii: căci Soarele, ale cărui raze strălucesc în urma quadrigei zeului, escaladează ultimele volute ale unui urcuș irezistibil iar la limita cadrului Isis spulberă ultimii nori cu voalul arcuit al curcubeului. Venus, zeița Frumuseții, Minerva, zeița Înțelepciunii, a Inteligenței, îl însoțesc pe Apollo, în care se încarnează victoria spiritului și a luminii. Încă din 1852, în Salonul Păcii de la Primărie, din nefericire distrus în timpul Comunei, o alegorie analogă reedita același triumf simbolic. Să-l ascultăm din nou pe Delacroix: «Pe cerul albastru de azur, în lumina din care dispar norii, ultime vestigii ale furtunii spulberate de o adiere puternică, apare Pacea, senină și radioasă», împreună cu «corul sacru al Muzelor odinioară fugare». Furtuna, la orizont, se îndepărtează cu tunetele ei.

O asemenea interpretare ar atrage fără îndoială reproșul de a fi pur literară și tendențioasă dacă n-ar fi confirmată de maniera analogă în care evoluează celelalte teme abordate de către artist. Controlul unei atari mărturii din surse diferite este indispensabil dacă nu vrem să riscăm să ne rătăcim. Or, aceeași traiectorie este vizibilă, oricare ar fi modul imagistic prin care se traduce ea.

Tema Bărcii este una din cele mai spontane ce se pot naște în mintea omenească. Nu este nevoie de intervenția psihanalizei care, în elementul lichid pe care barca îl înfruntă, citește instinctele și neprevăzutul lor; dintotdeauna poezia a văzut în Barcă simbolul destinului încredințat hazardului existenței. Va fi deci interesant să urmărim navigarea ei de-a lungul operei lui Delacroix.

Primul mare tablou pe care l-a expus la Salon a fost, încă în 1822, *Dante și Virgiliu în Infern*. Barca ce-i poartă este cu atît mai semnificativă cu cît, exegeții lui Delacroix o știu bine, Dante este una din figurile în care lui i-a plăcut să se încarneze, să se proiecteze; Virgiliu, care îl însoțește, este, prin tradiție, ghidul său spiritual. La acea dată, Delacroix situează barca în lumea subterană, cea a tenebrelor și a incendiilor, unde va locui șarpele Python și care pentru moment evocă Infernul. Damnații încearcă să se cațere în ambarcațiunea care-și face drum printre trupurile lor crispate și amenințătoare. Dante înaintează, cu groază, într-un deșert necunoscut în care nu îl așteaptă decît Noaptea, Moartea, damnații și chinurile veșnice. Cîțiva ani mai tîrziu, în 1840, Delacroix începea decorarea Bibliotecii Senatului care avea să-l rețină timp de șapte ani. Delacroix, adică Dante, ajunsese departe în ascensiunea lui, poetul «altissim» și Virgiliu, care îl conduce, au ieșit din Infern; ei ajung acum la luminile celeste, la cele ale Empyreului. Iar aici, sînt întîmpinați de toate gloriile gîndirii, de cei mai iluștri scriitori sau filozofi ai Antichității grecești și romane, strînși în jurul lui Homer, tată al Poeziei. Ce s-a întîmplat deci cu barca abandonată în lumea tenebroasă? În chiar același an, 1840, o regăsim la Salon unde a devenit *Barca lui Don Juan*. Mai mult ca oricînd, ea semnifică «luntrea destinului nostru». Don Juan este pierdut pe ocean; soarta lui este nesigură: să nu uităm că ne aflăm în momentul cînd Delacroix trata cu egală ardoare violențele lui Attila și inspirația orfică. Pierdut pe întinsul apelor nemărginite, pe care un vînt rapid precipită o goană al cărei capăt este necunoscut, Don Juan este înconjurat de grupul chinuit al naufragiaților; veșnice ființe umane, în aspra lor rivalitate, ei vor trage la sorți pe acela care va fi sacrificat foamei celorlalți, în timp ce pe marginile luntrei se prăbușesc, în sfîrșeală și renunțare, cei în agonie care nu mai privesc nimic.

Cam prin 1853, tema bărcii purtînd oameni și abandonată aventurii valurilor amenințătoare, apare din nou și devine aproape obsedantă. Delacroix, de mai multe ori, o reia sub înfățișarea lui *Cristos pe apele înfuriate ale lacului Genesareth*; întocmai ca naufragiații lui Don Juan, discipolii cedează nebuniei. Doar Cristos este liniștit, căci din el radiază o lumină, aceeași lumină care se schița în jurul lui Orfeu și care asigura triumful lui Apollo. Lumina divină pe care o iradiază va potoli forțele dezlănțuite ale valurilor; prin simpla sa prezență ea va asigura iarăși salvarea oamenilor smulși din ghearele elementelor și furiei lor.

Cel care proclamase, în 1852: «Dimicandum, iată o deviză frumoasă pe care o arborez prin forță și un pic de temperament», dar care adăuga imediat: «La ea o adaug pe aceasta: Renovare animos», acela nu putea, pînă la ultima sa suflare, să renunțe la subiectul său de predilecție: lupta, bătăliile. Într-adevăr, fie și datorită rutinei comenzilor care îi cereau să rămînă fidel subiectelor sale cele mai cunoscute, nu va înceta să picteze fiare sălbatice și războinici care se înfruntă. Dar în marile opere în care își transpunea noile sale elanuri, el dădea Luptei un sens diferit, un sens din ce în ce mai elevat: nu presimțise această evoluție încă la începutul jurnalului său, în 1822, remarcînd: «Dacă sufletul n-ar avea de luptat decît cu trupul! Dar el are și înclinații maligne. Ar trebui ca o parte, cea mai subțire și cea mai divină, s-o combată fără răgaz pe cealaltă!» Chiar acesta este sensul pe care îl degajase în mod progresiv, sub veșmîntul alegoriilor clasice.

Către sfîrșitul vieții, Delacroix avea să parcurgă încă o etapă și să treacă de la lupta morală la lupta spirituală: în 1861, cu doi ani înainte de a dispărea, el picta pe unul din cele două mari ziduri ale capelei *Saints-Anges* de la Saint-Sulpice, care îi fusese încredințată spre decorare, lupta ultimă, aceea dintre *Iacob și Înger*. Aceia care vor să rămînă la realitatea faptelor fără să fie o clipă receptivi la semnificația lor psihologică vor spune că artistul nu face decît să execute comenzile care îi sînt impuse. Or, se știe foarte bine că tocmai pentru Saint-Sulpice, tema care fusese fixată era total diferită, și că Delacroix renunțase la ea după ce începuse să picteze. Aceasta, fără nici o îndoială, deoarece

dorea ca pictura să fie în acord mai intim cu el însuşi. De aceea a ales reprezentarea lui Iacob avîntîndu-se la asaltul Îngerului.

Bătălia lui nu mai este lupta care le arunca pe fiare unele asupra altora, sau pe oameni asupra fiarelor, ori pe oameni asupra oamenilor; ea nu mai este nici aceea a lui Apollo, zeu al luminii, împotriva Şarpelui, zeu al Întunericului; acum este înfruntarea dintre om şi îngerul lui Dumnezeu, lupta supremă, aceea a Spiritului. În timp ce, dincolo de arborii înalţi care evocă puterea nelimitată a naturii, mulţimea de oameni trece şi se scurge, inconştientă de drama care se joacă alături de ea, individul de elită se încleştează toată noaptea cu Îngerul şi primeşte rana de nevindecat care va rămîne semnul acestei lupte corp la corp. Omul a ajuns la hotarul divinului; el încearcă cu disperare să-l treacă, dar nu va avea acces acolo decît în ziua cînd va trece pragul unde sfîrşeşte viaţa pămîntească.

Maurice Barrès, care a meditat îndelung şi a comentat în mod excepţional această pictură, afirma în faţa ei: «Nu vom exagera niciodată acordînd un sens nelimitat operelor geniilor. Aceşti eterni luptători nu au o conştiinţă explicită de toate ideile care îi animă . . . Dar, în sfîrşit, fie că au sau nu conştiinţa lor, aceste frumoase forme şi aceste culori emoţionante, atît de profund studiate, au un sens spiritual intens». Ceea ce marele scriitor presimţea cu întreaga sa intuiţie, psihologia o confirmă.

Dintre pictorii care l-au admirat cel mai mult pe Delacroix şi care s-au plasat ei înşişi în descendenţa lui spirituală, există unul, Odilon Redon, care a fost obsedat de acea putere pe care o simţea în artă: aceea de a exprima obsesiile obscure care frămîntă viaţa noastră interioară, orientînd-o. Arta sugerează, ca pentru a le elibera de taina care le sufocă, imaginile pe care pictorul se va strădui să le facă vizibile (şi să nu uităm cît de apropiat este cuvîntul «lizibile»). Or Redon, şi în aceasta s-a putut vedea în el un precursor al Suprarealismului, apărea la acel sfîrşit al secolului al XIX-lea, cînd noţiunea de inconştient tocmai se preciza. În ea, el afla explicaţia acelui imbold pe care pictorul îl sesizase întotdeauna în el ca o voce imperioasă, şi totuşi ininteligibilă, care provoacă elanul imaginaţiei. El

ştia şi a şi scris că arta deschide drum «către lumea obscură a indeterminatului», întrucît «în creaţia autentică, totul se face prin supunere docilă la hazardul inconştientului». Fără nici o îndoială, opera lui s-a înhămat la această sarcină şi, sub penelul său, s-au văzut renăscînd foarte firesc aceleaşi obsesii care i se impuseseră lui Delacroix; ele mărturisesc şi mai deschis aici sensul lor secret. Şarpele pe care Delacroix îl confruntase cu Apollo în lumea păgînă, cu Cristos în lumea creştină, şarpele ctonian, venit dinlăuntrul pămîntului, fără aer şi fără lumină, îşi reia dialogul cu soarele care, cu toate razele, exprimă lumina spiritului.

Într-o lucrare intitulată *Buddha*, antagonismul face loc unui fel de trecere. Încolăcirile grele ale animalului şerpuiesc pe pămînt şi se răsucesc, dar capul se ridică brusc şi se uneşte cu axa centrală a tabloului pentru a se înălţa pe verticală; în mod ciudat, el se preschimbă în aceeaşi clipă în faţa Înţeleptului care meditează, cu fruntea înălţată şi cu privirea departe. Metamorfoza se săvîrşeşte în locul unde trupul urcînd atingea sfera cea mai exterioară a strălucirii solare, — deci în momentul cînd el abordează domeniul luminii, care se întredeschide în faţa sa şi îi oferă acces. Creştetul capului lui Buddha atinge discul luminos şi, acoperindu-l în parte, pare să pătrundă în el ca pentru a căuta acolo o viitoare aureolă.

Mînuind cu forţă şi îndrăzneală acest limbaj al cărui sens îl apasă şi îl depăşeşte, Odilon Redon reia mitul lui Apollo şi al quadrigei sale. Acum şarpele este învins iar tenebrele sînt lăsate în urmă. Dar ascensiunea trebuie oare să se oprească la lumina pe care o răspîndeşte zeul Inteligenţei? Redon o simte, o ştie, aceasta nu poate fi încă decît o etapă. Trebuie să reuşeşti să mergi şi mai sus. Quadriga lui Apollo pe care Delacroix o ridicase, în triumful său, în partea de sus a compoziţiei capătă, în mai multe pasteluri şi picturi ale lui Redon, un nou elan, o nouă pornire. O altă carieră i se deschide de acum înainte: cucerirea unei lumini care să nu fie doar cea a evidenţelor fizice, nici chiar acea a evidenţelor raţionale. Cailor lui Apollo le cresc aripi, căci copitele lor nu se mai mulţumesc să calce pe pămînt, fiecare se transformă într-un Pegas. Calul, printre arhetipurile cele mai vechi, a fost legat de ideea de suflet. Cei de la quadrigă, într-o succesiune de eforturi care îi cabrează,

sfîrşesc prin a se ridica vertical o dată cu ultimul efort. Pe un cer care nu mai este decît strălucire şi culoare, pe care florile şi fructele şi coralii mării par a-şi fi unit somptuozitățile ca într-o întrecere, el țîşneşte drept, pentru o supremă înălţare. În pragul acestei intime aventuri în care omul va încerca să-şi depăşească puterile şi, crisalidă umană, va aspira la naşterea într-o altă lume, aceea a divinului, înțeles în sensul cel mai larg şi cel mai nedeterminat care se poate da acestui cuvînt, nu trebuie oare să facem un popas?

În cursul dezvoltării urmărite pînă aici, Hieronymus Bosch şi Goya au permis explorarea tenebrelor profunde în care ei se zbăteau înfiorați. Delacroix, ieşind de acolo, a făcut joncțiunea între lumea inconştientului spiritualizat; el s-a ridicat pînă la victoria luminii. Odilon Redon, pe care îl antrenase cu sine pînă la acest nivel, va putea să bată la noi porți. Înainte de asta se cuvine să ştim dacă există oameni care, de la natură, sînt capabili să se stabilească pe acest plan al luminii la fel de spontan ca şi alții pe planul instinctelor obscure? Au reuşit ei oare să se redea în pictură? S-ar putea, evident, lua drept martor Fra Angelico, dar s-ar putea ridica obiecția că fervoarea religioasă punînd stăpînire pe personalitatea sa, l-a plasat de la început în afara lumii terestre. Va fi deci mult mai neaşteptat să ne adresăm unui Vermeer care, în aparență, nu a fost decît un observator al realității celei mai cotidiene, celei mai burgheze şi chiar, pentru anumiți ochi, al celei mai mediocre. Mort de tînăr, obligat fără îndoială de o sănătate delicată să rămînă claustrat în modesta sa casă din Delft, el nu a pictat altceva, toată viața, decît micile încăperi ale locuinței sale, cu ființele apropiate care-l înconjurau, soția, fiicele, fiii. De notat că la începuturile sale el a cunoscut o pulsație mai carnală, care trezea în el un ecou al ascendenței sale flamande (căci familia sa pare să fi fost originară din Anvers). Unul din primele sale tablouri, *Curtezana*, este caracteristic pentru acest stadiu inițial. Poftele vitale ale artistului, încă intacte, l-au făcut să aleagă o pînză de dimensiuni destul de mari, dimensiuni la care nu va mai reveni după aceea. Ba mai şi acoperă, nevrînd să piardă nici o părticică din ea, această suprafață neobişnuită. Ea

pare înțesată de actorii scenei. Și ce scenă! Ne aflăm « la codoașă ». Tînăra femeie șezînd ține într-o mînă un pahar plin cu vin blond de Rhin iar pe cealaltă și-o întinde cu palma lacomă pentru a primi banii pe care îi oferă un tînăr plasat în spatele ei. Acestei duble cupidități îi răspunde aceea a amorezului care a și pus mîna pe pieptul juvenil. Cupiditate este și aceea a bătrînei care, în spate, se bucură dinainte de partea ei de cîștig. La stînga, o figură, care ar putea fi a pictorului însuși, îl privește cu veselie pe spectator, ridicînd un pahar cu mîna întinsă și ținînd un instrument muzical. Partea de jos a tabloului este înțesată cu stofe și cu un covor somptuos strîns în cute. Totul este material în această lucrare: tema evocată, modul de compunere, densitatea pastei picturale însăși, întinsă cu generozitate. Tabloul este dintre rarele care poartă o dată: 1656. Vermeer avea douăzeci și patru de ani.

O lucrare care trebuie să fie cu puțin posterioară, aparținînd Muzeului Metropolitan din New York, și în care regăsim femeia care figurează în centrul scenei precedente, fără îndoială soția pictorului, utilizează iarăși în primul plan mormanul unui covor greu în care se afundă un ulcior cu pîntecul rotund și un coș plin cu fructe. Subiectul este mai calm, dar rămîne tot într-o notă materială, concretă: femeia doarme ca într-un tablou de Courbet. Dacă totalitatea tabloului rămîne încărcată, cel puțin părții inferioare, dezordonate și compacte i se suprapune în partea de sus o ordonare. Peretele, tablourile, fragmentul din harta suspendată, ușa și chenarul ei, totul se supune unei geometrii organizate în verticale și orizontale. Încăperea asupra căreia este proiectată privirea în planul secund este goală. Culoarea de asemenea se atenuează și își pierde din truculență: de aici înainte nu vom mai regăsi de loc roșurile care jucau un rol atît de important în armonia primului tablou. O semipenumbră atenuează tonalitățile și cerne lumina zorilor.

Se pare că Vermeer a continuat această decantare irezistibilă a micului univers familiar care-l înconjura: de exemplu în *Tînăra fată cu paharul de vin* de la Herzog Anton-Ulrich Museum, din Brunswick, vedem încă personaje a căror acțiune unește în același timp dragostea, fructele și vinul: un galant gentilom întinde un pahar tinerei fete

pe care o curtează; somnul a pus stăpînire pe personajul din fund, sprijinit în coate ca și femeia de adineaori. Dar geometria cucerește irezistibil spațiul, podeaua, cu carelajul ei regulat. Fereastra rămîne deschisă spre lumea exterioară cu zgomotele ei, însă în spatele tinerei fete, care rîde fixîndu-ne, începe să se întindă calmul unei bucăți de zid alb.

Interiorul, care este păstrat la Buckingham Palace, permite urmărirea acestei evoluții. Spațiul cubic al încăperii se exprimă cu o rigoare sporită. Dacă ulciorul alb mai apare în primul plan, el este neglijat de personajele ce nu mai sînt decît două la număr. Plăcerile fizice se îndepărtează; tînăra femeie este absorbită de jocul degetelor care abia ating un clavecin iar, la dreapta, un gentilom în vîrstă o ascultă, tăcut și oarecum melancolic, s-ar spune. Fereastra este acum închisă peste această lume în care domnește muzica. Pe perete, o oglindă își oferă puritatea ei de gheață: în ea se reflectă fruntea plecată a clavecinistei. Mai exact este vorba de un « virginal »[1] pentru a relua termenul folosit pe atunci în Anglia. Iar pe sipet se descifrează o deviză pe care Vermeer a ținut s-o facă lizibilă, căci este încărcată de sensuri pentru pictor. Iată această deviză: « Muzica este tovarășa petrecerilor și consolatoarea durerilor ». O mutație s-a săvîrșit: Vermeer a ieșit din universul senzualităților pentru a pătrunde în acela al plăcerilor lăuntrice.

Și atunci se înșiruie o suită de tablouri și mai reduse ca format, în care, adeseori, rămîne un singur personaj, o tînără femeie, a cărei tăcere se acordă cu aceea a casei vătuite. Ce face ea? Visează, scrie ori citește un mesaj. Încăperea e modestă; fereastra este închisă; dar, printr-un elan imaginar, provocat de aluzia hărților atît de frecvente pe pereți, tînăra femeie își deschide spațiul către corespondentul invizibil cu care schimbă scrisori și gînduri.

Și iată că în fața oglinzii pure și reci ea caută acum reflexul *Colierului de perle* pe care-l încearcă la gît (Kaiser-Friedrich Museum, Berlin).

Lumina cernută a pus stăpînire pe încăpere și lucrurile la care nu ajunge se îngrămădesc în umbră. Dimpotrivă, lumina face să vibreze albul peretelui din fund, atît de

---

[1] Clavecin mic.

apropiat, care umple el singur jumătate din suprafața tabloului; mîngîie de asemenea albul frunții atît de netede, al herminei care vine să îndulcească și mai mult o armonie colorată, în care galbenul și albastrul sînt suficiente și din care sînt excluse strălucirile roșului aprins; galbenul, să ne reamintim, evocă splendoarea solară iar albastrul transparența aeriană a cerului. În sfîrșit, lumina vine spre a fi captată în prețioasele globule ale perlelor, care se înșiră în colierul pe care femeia îl ține cu degetele sale fine sau care atîrnă, izolate, de lobul urechii. În această lume închisă, în care muzica însăși și-a stins murmurul, nu mai trăiește decît sclipirea unei priviri atente și aceea a perlelor.

Se pare că în ele se condensează semnificația cea mai prețioasă pe care Vermeer o urmărește în pictura sa. El o redescoperă neîncetat cu delicii. Va picta la o oră mai tardivă, aproape crepusculară, o *Cîntăritoare de perle* (de la National Gallery of Art din Washington), înveșmîntată tot într-un cojocel tivit cu blană albă ca neaua pe care o prelungește o țesătură imaculată care îi acoperă capul. Oglinda este în același loc, aproape de fereastră, dar umbrele coboară peste ea, invadînd în același timp încăperea și atenuînd strălucirea peretelui. Tînăra femeie nu o mai privește și dacă este ca și altădată atentă la perlele care se răspîndesc pe masă, este pentru a le cîntări într-o fină balanță pe care o ține cu delicatețe. Pentru ca orice futilitate să fie îndepărtată din această ocupație, silueta femeii se încadrează exact într-un tablou care se află îndărătul ei pe perete; ce distingem în masa lui puțin opacă? O *Judecată de apoi*, dominată de chipul lui Dumnezeu, cîntărind și el, într-o balanță morală, greutatea păcatelor și pe aceea a virtuților. Această aluzie atît de imperioasă la tema religioasă care se asociază ideii balanței este destul de revelatoare în legătură cu intențiile sau doar cu preocupările lui Vermeer.

Hazard? Coincidență? Nicidecum! Și este ușor de demonstrat. Într-adevăr, un contemporan al lui Vermeer, unul din prietenii săi fără îndoială, de vreme ce trăia de asemenea la Delft, Pieter de Hoogh, a ținut să reia același subiect și să-i dea o replică. Dar, fără să-și dea seama, el a scos la iveală tot ceea ce deosebea personalitatea sa de aceea a confratelui. N-a putut rezista să nu deschidă fereastra către aerul și zvonurile din afară. N-a putut rezista să nu

înlocuiască simplul lapte de var, care acoperea peretele, cu o tapiserie mai bogată, una din acele piei imprimate și pentru care olandezii din secolul al XVII-lea au prins gust în Spania. N-a putut rezista să nu deschidă în acel perete, din care a dispărut *Judecata de apoi*, deci lipsit de semnificație, o ușă care ne îndreaptă curiozitatea către culoarele și arier-planurile casei. El a reintrodus covoarele căzînd în falduri grele și decorate, speteaza scaunului cu poleieli și ținte de aramă sclipitoare. Mai ales, și aici se vede esențialul prin care Pieter de Hoogh își dezvăluie caracterul atît de diferit și mai prozaic: mica balanță nu mai cîntărește în talgerele ei bijuteria prețioasă și luminoasă; monezi de aur, ducați grei se îngrămădesc în fișicuri pe masă și sună, sonori, în talgerele de aramă.

În acest timp Vermeer se închide din ce în ce mai sălbatic în camera sa devenită simplă ca o chilie. El introduce aici un *Astronom*, un *Geograf*, unul din aceia care, în strîmta închisoare a unei încăperi, știu să evadeze către infinit așa cum călugărul își descarcă sufletul prin rugăciune. Ei stăpînesc prin cunoaștere lumea întreagă. Vermeer își centrează atenția și tandrețea asupra capului tinerei fete, care este fără îndoială propriul său copil, în două tablouri dintre care cel mai celebru se află la Haga, la Mauritshuis. Își fixează atenția și mai precis asupra perlei a cărei globulă de o transparență tremurătoare devine un fel de cheie muzicală a întregii simfonii a tabloului. Totul pare să răspundă purității sale, plenitudinii sale translucide: pielea feței puțin palidă, ochii ingenui și umezi, buza rotundă de deasupra, gura întredeschisă care respiră ușor. Camera însăși a dispărut; nu mai rămîne decît un fond imprecis.

Există un acord secret și evident, un acord expresiv și simbolic între această perlă și toate elementele care sînt introduse în pictura lui Vermeer. Se poate observa aceasta pînă și în tehnică. Pictorul parcă vrea acum să reprime dezordinea din mișcările penelului; el depune pe culorile sale picături mici care rețin lumina oarecum asemănătoare cu perla a cărei formă o au. Pe turban, legătura care-i acoperă capul, ele aprind o timidă licărire de stele. Această radiație imobilă trebuie să fi plăcut contemplativului nostru zgîrcit în gesturi ca și în cuvinte. Animația tehnică a unui Frans Hals ori a unui Rubens, tușele groase vehemente

ale unui Rembrandt, a cărui operă a admirat-o totuşi, trebuie că-l sperie şi că-l îndepărtează. Ceea ce rămîne ca sensibilitate în arta lui se depune în aceste picături uşoare aproape topite în restul picturii. Ele sînt ca tot atîtea planete gravitînd în jurul simbolului lor central, Perla, care, ca un astru nocturn, iluminează centrul tabloului.

Să ne întoarcem către un poet pentru a-i cere să ne explice prin cuvinte semnificația irezistibilă a perlei pentru sensibilitate. Claudel, într-o zi, şi-a încercat pe această temă măiestria: « Ea nu străluceşte, nu arde, ea mîngîie; proaspătă şi întremătoare mîngîiere pentru ochi, pentru epidermă şi pentru suflet. . . » Căci perla este complicea sufletului, cea în care poetul desemnează: « un fel de suflet care ajunge la sonoritate. Un fel de auroră, un fel de dorință de lumină. Nu mai este strălucirea mineralului, ci o tandrețe intimă care emană. . . » Iar frazele pe care Claudel le întrebuințează pentru a celebra Perla și a marca prelungirile pe care le atinge în fibrele sale cele mai vibrante exprimă valoarea pe care pictura trebuie să o aibă pentru cei mai « vizionari » dintre pictori, pentru aceia care merg pînă la capătul revelațiilor pe care ea le deschide, — sensul pe care îl avea cu siguranță pentru Vermeer însuși. Oare, într-adevăr, nu tot despre pictură, și despre pictura lui Vermeer în particular, ar fi putut el spune: « Pură și rotundă ea se degajă nemuritoare din acea ființă efemeră care a zămislit-o. Ea este imaginea acelei leziuni pe care o provoacă în noi dorința perfecțiunii și care, în mod lent, ajunge la această globulă inestimabilă ».

Și noi de asemenea, în etapa pe care am atins-o în explorarea întreprinsă, ştim că în esența ei pictura este « un fel de suflet care ajunge » nu doar la sonoritate, cum spunea Claudel despre perlă, ci la vizibilitate. Şi mai ştim de asemenea că ea provine din « acea leziune pe care o provoacă în noi dorința perfecțiunii » care sălăşluieşte, prea adesea necunoscută și înăbușită, în centrul Omului, căruia artistul îi este cel mai înalt interpret.

CAPITOLUL X

DE LA IRAȚIONAL LA DEPĂȘIRE

Așadar arta se afirmă ca un limbaj care, profund diferit de acela al cuvintelor și al ideilor, permite exprimarea mai cu seamă a zonelor vieții interioare care, fără ea, ar risca să rămînă necunoscute. Inconștientul, către care imaginea oferă un drum spontan, este principala sa sursă de inspirație. Inteligența lucidă are mai ales misiunea de a elabora, de a preciza, de a construi această imagine, care altminteri nu ar fi decît o emanație vagă și confuză. După traversarea regiunii plane și sigure în care ea își situează rețeaua rutieră confortabilă a logicii sale, se poate ajunge la o altă deschidere asupra unor întinderi în care puterea ei se atenuează treptat și dispare. Conștiința noastră nu mai poate atunci decît să posede un fel de aprehensiune intimă. O dată cu Vermeer, se părea că atingem intensitatea acestei lumini, care continuă să ardă, dar care, în același timp, ne orbește și obligă privirea prea avidă a inteligenței să se ascundă înapoia pleoapelor.

Occidentul, acest lucru a fost deseori repetat, s-a străduit mai ales să dezvolte facultățile intelectuale ale omului, deci mijloacele sale mentale, cele mai adaptate la înțelegerea și utilizarea lumii materiale, fie ea chiar tradusă și generalizată în idei abstracte. Orientul, și mai cu deosebire India, au făcut, dimpotrivă, cele mai mari eforturi pentru a atinge ceea ce nu se destăinuie decît elanului spiritual.

În vreme ce Occidentul se preocupă aproape exclusiv de raporturile eului personal cu ceilalți oameni și cu universul, gîndirea Indiei a căutat să ajungă dincolo de ceea ce eul nostru poate cunoaște, dincolo chiar de ceea ce este eul nostru. Trebuie să intrăm o dată cu aceasta într-o sferă difuză unde omul depășește nu numai limitele sale intelectuale, ci și limitele sale personale, pentru a încerca să ajungem la acel « sine » care înglobează și este situat deasupra eului. Prin « sine », omul accede la ceea ce nu mai este individul, la ceea ce nu mai este nici măcar omul, la ceea ce nu mai este din ființa sa decît facultatea de a participa la Ființă și de a regăsi, în această participare, esența sa cea mai profundă.

Arta, tocmai pentru că nu este un instrument al inteligenței, chiar dacă aceasta găsește cu cale să i se consacre și îi poate fi de folos, — arta poate duce pînă la acea regiune unde cuvintele își pierd puterea, unde gîndirea este depășită în funcționarea ei și amenință să dispară. Destinul ei, care este de a uza de limbajul imaginilor, îi permite să recurgă la șocul imprecis dar penetrant pe care îl produc ele asupra sensibilității noastre și să meargă astfel mai departe decît tot ceea ce concepem noi în luciditate.

Occidentul s-a angajat, și el, pe aceste căi pe care i le interzicea vocația sa practică și organizatoare. El datorează aceasta creștinismului, care, în parte, deoarece fusese creat în Orientul Apropiat, a făcut ca accesul la Dumnezeu să depindă mai mult de efuziunea sensibilă decît de judecată, chiar dacă el a trebuit să ceară acesteia să-l consolideze și să-i regularizeze teologia. Printre creștini, misticii reprezintă acea chemare a vocației spirituale hotărîtă să nu se compromită și să nu se rătăcească în nici un intelectualism. Cei mai mari dintre ei, fie că aparțin Spaniei ca San Juan de la Cruz și Sfînta Teresa, Rhenaniei, ca Tauler ori Suso, Flandrei, ca Ruisbrock, au depășit atît de firesc categoriile pur intelectuale încît s-au regăsit, în încercările lor ca și în maniera de a se exprima, într-o tulburătoare consonanță cu misticii Orientului, aceia ai Islamului, ai Iranului sau ai Indiei.

Există un pictor originar din Grecia, unde de secole domina cultura bizantină, impregnată de vecinii săi orientali. El a venit să se stabilească pe pămîntul marilor mistici

spanioli, în momentul celei mai mari străluciri a lor. Acesta era El Greco. Analiza tipurilor umane proprii fiecărui artist ne-a făcut să remarcăm nevoia ce o simțea El Greco de a alungi trupurile și de a adopta pentru contururile lor unduirea nervoasă a flăcării. Nu este vorba aici de o coincidență. Această aspirație de a abandona lumea gravitații și a materiei pentru a țîșni în direcția cerului, care pentru umanitate a fost dintotdeauna aceea a divinului, se află confirmată de compoziția tablourilor sale: acestea foarte adesea prezintă un format alungit. Prima sa mare capodoperă, la Toledo, a fost *Înmormîntarea Contelui de Orgaz*. Totul aici este dispus ca pentru a semnifica această tranziție de la fizic la spiritual. Cadavrul contelui, în platoșă de fier, este ținut orizontal de două fețe bisericești care se încovoaie sub povara lui grozavă; ea este subliniată de o arcuire în jos, prelungită și de lințoliul care este îndreptat spre pămînt. Deasupra, capetele personajelor se ordonează după o linie implacabilă prin egalitatea nivelului lor, — prin « izocefalia » lor. Totuși aceste chipuri se deosebesc prin direcția în care privesc. Unii sînt atenți la rămășițele pămîntești, dar alții, mai puțini, își înalță privirea spre cer. Îndeosebi acela din mijloc care se suprapune mitrei episcopului îl invită pe spectator să-și îndrepte atenția către cer. El va întîlni acolo mai întîi albul luminos al veșmîntului unui înger care țîșnește purtînd în brațe, ca fantoma unei păpuși, sufletul Contelui defunct; acesta tocmai a abandonat trupul destinului său exclusiv fizic. Acest înger purtător, asemenea etravei unei corăbii croindu-și drum printre sloiurile de gheață plutitoare, pare să dea în lături norii care trosnesc de lumină electrică. El introduce sufletul în canalul îngust, ca pe un proiectil în țeava tunului pentru a fi lansat în lumea celestă. Fecioara și Sfîntul Ioan Botezătorul sînt dispuși în chip de intermediari, de o parte și de alta a deschizăturii. Ei conduc către Dumnezeu înveșmîntat în alb și lumină, în mijlocul osanalelor îngerilor și sfinților. De la un dispozitiv orizontal artistul a ajuns la un jet vertical, trecînd prin linia oblică a norilor. În același timp, el a depășit, a străpuns limita care separa materia de lumină, omenescul de divin.

Dar lumina pe care o face să domnească nu mai are nimic comun cu aceea a zilei. Ea nu are nici paloarea ștearsă

a luminii lunare. Este o strălucire supranaturală, al cărei accent intens ne-a fost revelat mai apoi de electricitate, pe care El Greco nu-l putuse experimenta decît cu ajutorul fulgerului, iacel fulger despre care legenda spune că într-o zi a traversat atelierul. Ochii lui El Greco sînt deschişi: iluminatului obişnuit el i-a substituit această fulgerare aproape insuportabilă care face să strălucească culoarea şi care o extenuează. Ea se află într-o asemenea măsură în el încît a impus-o şi reprezentărilor realului. Cine nu cunoaşte *Priveliştile din Toledo*, un Toledo transfigurat, al cărui aspect semeţ, atît de sever şi de tragic, devine acela al unei cetăţi de pe lumea cealaltă. Oraşul în întregime se înalţă într-o ascensiune, şi mai abruptă decît în realitate, pentru a ajunge la Alcazarul care îl domină. În acelaşi timp acoperişurile, turnurile, clopotniţele străpung cu săgeţi ascuţite cerul mohorît, astfel încît creasta devine o dantelură, un grafic al febrei, al unei febre care urcă în mod irezistibil. Este oare noapte? Totuşi cerul nu mai este decît o lumină stridentă. Întunericul, la rîndul său, este şi el străpuns.

La El Greco, totul este plafon care trebuie străpuns. Legea sa fizică sau morală este de a transcenda. În *Bunavestire*, păstrată la Spitalul Santa Cruz din Toledo, regăsim aceeaşi rază de lumină spasmodică ce goneşte şi palpită peste vălul umbrei, desenînd cute iuţi şi sacadate: acest moar electric agită ca o furtună zborul Îngerului care, cu mari bătăi de aripi, îşi menţine cu greu imobilitatea şi zborul Sfîntului Duh care pare o pasăre agitată de nişte rafale. Totul e tensiune, paroxism. Nu sînt oare aceştia nişte mari mistici scuturîndu-şi condiţia lor umană ca pe o zdreanţă şi descotorosindu-se de ea pentru a se pregăti de scufundarea care va face din ei înotători ai Infinitului?

Aproape toate tablourile lui El Greco, din această cauză, nu au un sol stabil pe care personajele să poată găsi un sprijin sigur. El nu se gîndeşte decît să facă să explodeze acest univers în care trăim. *Învierea lui Isus* oferă una din variantele dispozitivului obişnuit prin care el face ca liniile să se avînte din partea de jos, pînă cînd se unesc; din restrîngerea lor ţîşneşte urcuşul care explodează şi se răspîndeşte în evantai. Aici personajele terestre, soldaţii, s-au clătinat; ei se răstoarnă pentru a lăsa să apară Cristos

a cărui formă se amplifică pe măsură ce se înalţă. În *Rusaliile*, genunchii personajelor asigură în partea de jos, prin convergenţa lor, acea formă ascuţită şi ascendentă care pregăteşte elanul final. Iar în partea superioară desfăşurată, şirul în care se strîng Apostolii în jurul Fecioarei mai este încununat şi de o pîlpîire de flăcări: flăcările Rusaliilor; ele sînt plasate deasupra fiecărui chip şi fac să danseze pe acestea pîlpîirea lor; devin astfel imaginea vizibilă a sufletului ce iese în afara fiinţei fizice. Asemenea unui magnet, Sfîntul Duh exercită asupra lor o atracţie aproape fizică. Fie că e vorba de *Adormirea Maicii Domnului* sau de *Cristos ieşind din mormînt*, aceeaşi obsesie se exprimă prin aceeaşi proiectare, pe care nimic nu o poate înfrîna, spre înălţimi.

În partea inferioară a *Adormirii Maicii Domnului*, sub picioarele care se ridică, peisajul nocturn înfăţişează oraşul Toledo; în acelaşi timp el grupează, ca în litaniile Fecioarei, florile, buchetele şi izvoarele mai parfumate şi mai pline de cîntec în timpul nopţii. Această natură care îşi pierde consistenţa şi se preschimbă în propria sa poezie nu este decît platforma de unde se înalţă Îngerul, cu o puternică bătaie de aripă care, ca o secure sau ca un satîr ascuţit, îşi taie drumul. Fecioara, alungită, se înalţă; capul ei se află deja în cercul de lumină al Sfîntului Duh care se dovedeşte din nou a fi polul de atracţie al întregii picturi.

În ultimele opere ale lui El Greco, executate către 1610, în *Laocoon*-ul de la Washington, ca şi în acea scenă supranaturală din *Apocalipsul* care a fost multă vreme gloria colecţiei Zuloaga înainte de a intra la Metropolitan Museum, personajele şi-au lepădat pînă şi veşmintele. Nudităţile lor se înalţă livide, sau se înfăşoară încă în ţesături de o albeaţă funebră; ele se întind cu braţele uneori ridicate, pentru a-şi da mai uşor sufletul, s-ar putea spune; iar lumina trasează peste ele o linie care tremură şi pîlpîie.

Din pădurea hrănită cu sevele pămîntului putem lua o ramură, un trunchi. Le aruncăm în foc: atunci tot ce este materie, încetul cu încetul, se consumă şi se transformă în cenuşă, eliberînd ce oare? Suflul ei inflamabil, spiritul ei volatil, — esenţa vieţii care devine foc, căldură, iluminare.

O altă lume! Cealaltă lume! Căutarea unei căi de acces la ea este unul din vechile visuri ale artiştilor. Unii au aflat-o

în străpungerea unei ferestruici care le-a arătat cripta în care au văzut frămîntîndu-se creaturile confuze ce viețuiesc în tenebre; alții au dărîmat peretele care îi închidea și, de partea cealaltă, au întîlnit fantasticul, halucinațiile guvernate de îngerul straniului. Unora nu le-a plăcut nici acea evadare în jos, nici această fugă colaterală; ei au hotărît că această transmutație a cunoscutului n-ar fi numai o evaziune sau o fugă, ci, dimpotrivă, o împlinire, aceea care este în firea însăși a omului, în aspirația sa către ceva pe care îl presimte la limita superioară a lui însuși și a posibilului. Cel mai mare dintre ei a fost, fără discuție, Rembrandt.

Cel puțin el a fost cel care s-a apropiat cel mai mult dintre toți de acest necunoscut care pare a sălășlui dincolo de limitele percepțiilor și cunoștințelor noastre. Iar pentru aceasta el s-a servit de artă.

Încă din tinerețe, Rembrandt a avut presentimentul că trebuie să-și îndrepte atenția de la bun început asupra capătului însuși al experienței oamenilor. El a simțit, încă de atunci, un fel de fascinație pentru portretele taciturne ale unor bătrîni, ca și cum în înțelepciunea lor acumulată s-ar afla taina pe care o căuta. Această taină este totodată taina unei anumite detașări de viața pe care o practicăm și o gustăm noi; ea ne duce în vecinătatea nopții, a unei nopți pline de lumina aceea pe care, dînd crezare poetului, o vedem în ochii bătrînilor. Să existe oare și o altă lumină, o lumină care nu se ivește decît în tenebre aparente? O lumină care n-ar fi așadar aceea în care căutăm sursa oricărei evidențe și care pretinde că ne face să vedem tot ce este vizibil? Să existe oare o lumină a nopții? Un spectacol al invizibilului? Rembrandt, la începuturile sale, prin acea intuiție genială pe care o avea încă de atunci, a presimțit în oamenii vîrstnici apropierea și chiar prezența acestei taine. Prin urmare, el îi picta alegînd dintre ei modele cu viață interioară, filozofi, profeți. Pictîndu-l pe gînditor, în încăperea unde acesta se reculege, Rembrandt face o primă descoperire: că, pentru a pătrunde mai bine realul, se cuvine poate să știm să închidem ochii asupra lumii exterioare și asupra curiozităților sale. Iată un paradox pentru un pictor pe care, prin definiție, îl presupunem în mod exclusiv amuzat sau cucerit de desfătările în mijlocul

cărora trăia. Lui Rembrandt îi place să închidă ochii, pentru a-și proiecta mai bine privirea asupra interiorului omului, asupra lumii ascunse. El bănuiește că imaginile create de artă nu sînt făcute doar pentru a reflecta ceea ce poate fiecare observa, ci și pentru a face vizibil ceea ce este invizibil pentru cei mai mulți dintre oameni.

Prin aceasta, Rembrandt a jucat un rol extraordinar, nu numai în istoria picturii, ci și în aceea a sensibilității și aproape că s-ar putea spune în aceea a gîndirii. Fiecare din Filozofii săi este închis înlăuntrul craniului, așa cum trupul lor este închis în limitele unei chilii, a cărei fereastră pare să închipuie privirea. În *Filozoful cu cartea deschisă* care se află la Luvru și care a fost pictat către 1633, ca și în gravura *Filozoful în meditație*, executată zece ani mai tîrziu, contemplativul se reculege în adîncul lui însuși și simte că lumina pe care o caută ar putea fi tulburată de lumina ce vine din afară. Unul, cu capul plecat, și-a lăsat pleoapele în jos; celălalt și-a pus chiar mîna peste ele pentru a le proteja mai bine. Alături de ei, o curioasă scară în spirală urcă spre înălțimi pentru a se pierde într-o umbră care sporește. Amîndoi au, alături, o carte deschisă pentru ca să ne dăm seama că atenția lor exterioară, atunci cînd își va reveni, nu va depăși limitele reflecției. Într-o altă gravură, executată cu alți opt ani mai tîrziu, fiindcă e datată în 1650, filozoful, care ia numele de *Faust*, și-a ridicat capul dintre hîrtii; de data asta l-a întors către marea deschidere a ferestrei care decupează un fragment de cer. Dar în fața ei se interpune o lumină supranaturală care, în cercul razelor, pare să cuprindă fantoma unei oglinzi pe care mîna unei apariții o indică cu fermitate.

Această lumină nouă care se aprinde în miezul cenușiului terestru și care reflectă către noi nu se știe ce taină, Rembrandt nu a descoperit-o primul. El a reprezentat-o cu ajutorul imaginii, dar au existat și înaintea lui spirite profunde care au vorbit despre ea. Falsul Dionysos Areopagitul, a cărui gîndire a dominat întregul Ev Mediu, mai ales în primele secole, și care a fost una din sursele misticii din Occident, a propovăduit astfel: « Tainele lui Dumnezeu se dezvăluie în întuneric, mai limpezi ca lumina tăcerii, stăpînă a tainelor. Atunci cînd totul este beznă... ea revarsă splendori miraculoase în sufletele care orbecăie ».

Originea acestei doctrine rezidă în moştenirea neo-platoniciană pe care falsul Dionysos o preluase. Ea a trecut în misticile creştine dar poate fi întîlnită, fără ca transmiterea ei să poată fi explicată prin vreun contact, şi în gura poetului hindus Chandidas, care proclamă la rîndul său:

Îmi pare zi, Iubire, noaptea lumii
Iar plina zi a lumii mi-este noapte.

Se produce un fel de reversibilitate a luminii. Ceea ce apare ca atare pentru fiinţele fizice devine întuneric pentru spiritele elevate, iar ceea ce pare întuneric celor care nu au decît ochi corporali, le apare celorlalţi ca o deschidere către o lumină necunoscută. San Juan de la Cruz a afirmat şi el: pentru a atinge această lumină, trebuie să treci prin Noapte, prin noaptea inteligenţei în primul rînd, dar chiar şi prin noaptea inimii şi prin aceea a sufletului. Înţelegem prin aceasta că trebuie să scăpăm limitelor evidenţelor la care nu ajunge decît raţiunea şi chiar şi ale acelor evidenţe pe care vor să ni le impună sentimentele.

Rembrandt presimte acest lucru, astfel încît alege tema Orbului printre cele care îi exaltă cel mai mult inspiraţia. El va reveni deseori la povestea lui Tobias, a bătrînului lipsit de vedere. Într-un tablou care a aparţinut colecţiei Cook şi care acum face parte din colecţia Van der Vorm, la Rotterdam, bătrînul Tobias întoarce hotărît spatele ferestrei devenită inutilă; flăcările căminului nu-i mai sînt de alt ajutor decît prin căldura lor. Cecitatea i-a pecetluit pleoapele şi i-a asigurat izolarea lăuntrică.

Poezia, de asemenea, este pentru Rembrandt un apanaj al ochilor închişi. El a meditat asupra lui Homer despre care nu ştim cu certitudine dacă a fost orb, despre care nu ştim nici măcar dacă a existat ca individ, dar care încarnează ideea însăşi a creaţiei inspirate. Or, tradiţia populară a desemnat în el arhetipul poetului orb, consacrat în întregime viziunii sale lăuntrice. În *Aristotel contemplînd bustul lui Homer*, a cărui recentă adjudecare oneroasă, la Metropolitan Museum din New York, a făcut senzaţie, Rembrandt a confruntat chiar reflecţia lucidă a filozofului, care se bazează pe observaţie, cu pupilele moarte ale profetului de pe lumea cealaltă. Pe acest Homer care nu este încă decît un bust de piatră, pe care Aristotel îşi aşază mîna,

Rembrandt îl va relua cu vreo zece ani mai tîrziu, şi va da atunci o imagine a lui însufleţită, vie, care scînteiază cu strălucirea aurului, în întunericul pe care îl alungă. Partea din dreapta a acestei pînze a fost distrusă şi această pierdere îl închide şi mai mult pe Homer într-o iremediabilă singurătate. Era oare singur? Sau, ca şi *Sfîntul Matei*, care îi seamănă prin atitudine, prin figura brăzdată de riduri, asculta o voce neştiută? Evanghelistul are ochii deschişi, ei se pierd însă în lumea materială ca în vid. Totul, în realitate, se petrece înlăuntrul omului. Aici el aude limbajul invizibilului, care ni se înfăţişează printr-un Înger, cu mîna aşezată cu duioşie pe umărul său, şoptindu-i ceva la ureche. Uluit, tulburat, sfîntul Matei se întrerupe din scris şi îşi duce mîna la gît.

Aceeaşi simbolistică l-a condus pe Rembrandt, în mod irezistibil, la temele Învierii în care trecerea de la viaţa fizică la o a doua viaţă se efectuează traversînd noaptea morţii. Există *Învierea lui Lazăr*. Şi există *Învierea lui Cristos*. Aici, ca şi la El Greco, soldaţii, oamenii blindaţi în armuri de fier, sînt măturaţi într-o clipă, cu toată forţa lor fizică, devenită inutilă. Lespedea grea a mormîntului se ridică; pentru aceasta este suficient degetul unui înger. Cristos se ridică. El va fi restituit naturii sale divine. Ieşind din somnul criptei, El îşi ia avînt către Lumina care, în faţa noastră, face să explodeze întunericul.

Doar exemplul lui Rembrandt ar putea părea excepţional dacă n-ar fi confirmat în privinţa semnificaţiei de comparaţia cu artişti total diferiţi prin stilul şi prin maniera lor şi la care am găsit aceleaşi orientări.

Georges de La Tour, acest loren, pare foarte deosebit de Rembrandt. El este contemporan cu acesta, dar ceea ce ştim despre viaţa sa, ceea ce ne dezvăluie primele sale opere nu sugerează de loc un suflet mistic. La începuturile sale, Georges de La Tour a făcut parte din acea şcoală a lui Caravaggio care se răspîndea pe atunci în întreaga Europă. Dacă împrumută de la maestrul său noua practică a luminii şi umbrei, o face pentru a o aplica aceloraşi subiecte ca şi acesta şi pentru a accentua voinţa de realism printr-o inspiraţie populară, trivială chiar: scene de cabaret şi înfăţişînd drojdia vieţii. Dar se ştie că în ultimii ani ai foarte scurtei

sale vieţi, Caravaggio a făcut dovada unei evoluţii; el a fost primul care a intuit tot avantajul, evocator de reculegere şi de sentimente profunde, ce se putea obţine din clarobscurul căruia i-a pus atît de magistral bazele. *Trişorii* lui La Tour adună într-un cabaret nişte soldăţoi care, în mijlocul tîrfelor, joacă cărţi şi pregătesc în tumult violenţa încăierărilor; *Ghicitoarea* nu se situează într-un mediu de cheflii, dar femeile care profită de atenţia distrasă a băiatului de familie bună, poate fiul risipitor, pentru a-i fura banii şi bijuteriile, par a fi la fel de experte în a-l strînge în braţele lor primitoare. Clarobscurul fundamentat de Caravaggio nu serveşte de altfel decît la modelarea cu mai multă forţă a formelor simplificate, de o mare putere plastică, aproape sculpturală, şi nu atenuează stridenţa culorilor care, în al doilea tablou îndeosebi, desfăşoară gama sonoră a roşurilor.

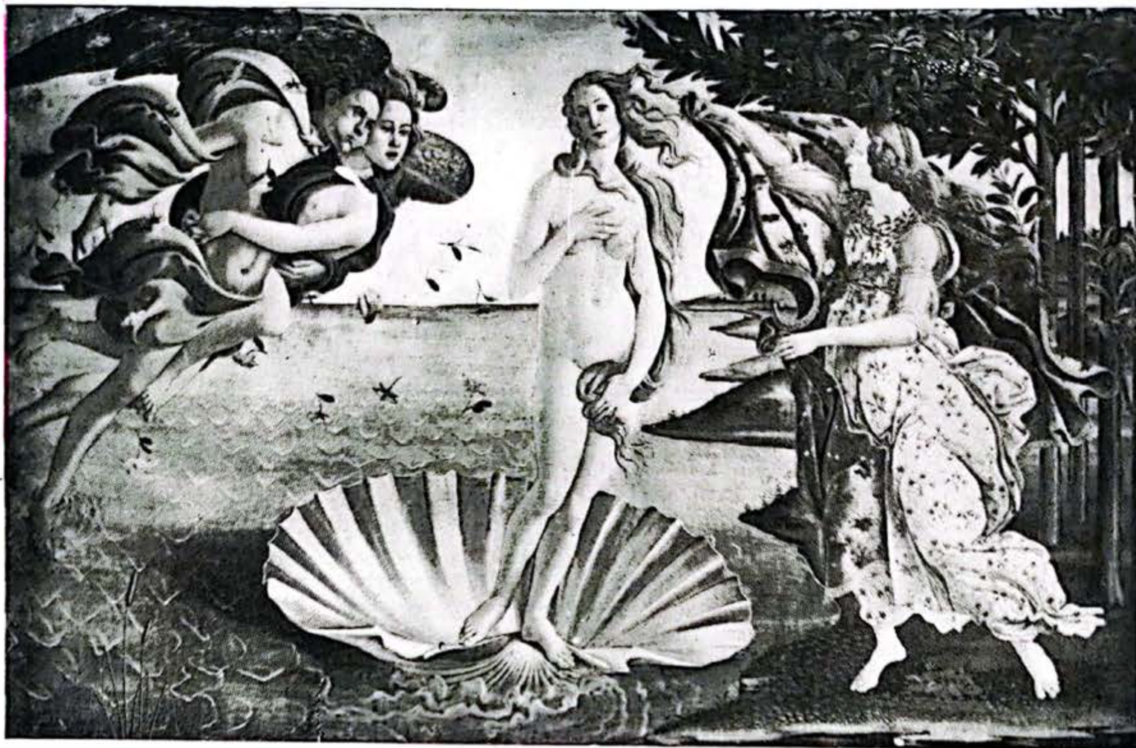
Un fel de convertire picturală, reflectînd poate o profundă incizie morală, s-a manifestat atunci. La Tour a mers mai departe în simplificarea extremă a volumelor, conferindu-le o puritate aproape geometrică, analogă cu despuierea efectuată de Vermeer. Penumbra absoarbe treptat coloritul şi nu mai rămîne din el decît o lucire roşiatică de cinabru care pare a fi căldura uşoară emanată de iluminarea centrală. Aceasta, prin mijlocirea unui opaiţ oarecare, lumînare sau torţă, pîlpîie în mijlocul umbrei pe care artistul a răspîndit-o pretutindeni. Un observator superficial ar putea crede că realismul cotidian nu a fost părăsit; şi, desigur, personajele aparţin tot claselor populare, dar, în spatele sensului lor aparent, ele au căpătat un altul care emană din fervoarea lor, întocmai cum o altă lumină mai intimă s-a substituit celei din plină zi. Iată un tîmplar, prost îmbrăcat, care îl învaţă pe un copil meseria: îl recunoaştem pe Cristos şi pe Iosif. Iată o familie rustică adunîndu-se, vrăjită, în jurul mamei care ţine în braţe un nou-născut: noi ştim însă că e vorba de Naşterea Domnului.

În mod paralel, Georges de La Tour se simte incitat, printr-o inspiraţie asemănătoare cu cea pe care o încearcă Rembrandt, să acopere ochii aşa încît eu am propus o dată pe bună dreptate să fie numit «Maestrul pleoapelor lăsate». De-acum înainte, printr-un fel de obsesie, La Tour coboară această perdea de carne peste vedere pentru a trimite înlăuntrul fiinţei. De altfel, imobilitatea, fixitatea, tăcerea pro-

tagoniştilor s-au concentrat într-atît încît emanaţia lumii lăuntrice se revarsă în afară irezistibilă. Şi mereu, ca şi la Rembrandt, bătrînul revine ca un leit-motiv. El va fi sfîntul Iosif, primind întocmai ca sfîntul Matei vizita Îngerului, pe care însă nu îl mai vede, căci are ochii închişi în somn iar această vizită este ca un vis. Sfîntul Alexis, de asemenea, este culcat pe spate, cu pleoapele coborîte, în timp ce un tînăr paj, aplecat asupra lui, îl observă la lumina torţei.

Perseverenţa pleoapelor închise creează un echivoc: somn? moarte? sau extaz? Această problemă s-a ridicat în faţa admirabilului tablou conservat la Muzeul din Le Mans, şi care-l reprezintă pe sfîntul Francisc. S-a propus chiar drept titlu al acestui tablou *Moartea Sfîntului Francisc*. De fapt, în chilia semi-obscură, în timp ce un călugăr se roagă alături de el, sfîntul s-a concentrat în el însuşi pînă într-atît încît a părăsit lumea noastră şi a găsit acces într-o alta. Meditaţia sa, concentrată asupra ei însăşi, s-a depăşit pînă la a atinge extazul. El a ieşit din universul corporal, din universul fizic şi nu ne-am mira să-l vedem pierzîndu-şi greutatea, înălţîndu-se deasupra solului, ca cei sfinţi pe care înălţarea flăcării lor spirituale îi antrenează în levitaţie. Această renunţare intensă are aparenţele morţii; ea se sprijină şi pe evocarea ei: într-adevăr, Francisc ţine în mîini un craniu. Or, se ştia că, în *Instrucţiunile* sale, Ignacio de Loyola, cam la aceeaşi epocă, îşi sfătuia discipolii să accentueze coborîrea lor către adevărurile profunde prin meditaţia în întunericul chiliei, pentru a evita să fie distraşi de lumină; le mai recomanda să se înarmeze cu un cap de mort pentru ca, pipăindu-l, să nu afle în contactul cu lumea fizică decît o reamintire a părăsirii acesteia.

Atunci cînd Georges de La Tour, în mai multe rînduri, le-a făcut pe Magdalenele sale să se aplece pocăite asupra misterului morţii, ele se află în prezenţa unei oglinzi care le reflectă un chip a cărui splendoare nu s-a stins; pentru ele, este vorba de a provoca un contrast violent şi salutar cu craniul pe care l-au aşezat alături, pe masă, şi pe care îl mîngîie cu degetele. Lampa mică, cu flacăra ei verticală şi aproape rigidă, nu se mai opune căderii nopţii, şi, printr-un soi de reversibilitate, craniul devine făclia nopţii eterne. Tînăra femeie meditează; ea are alături cărţi, alte mesaje



Şcoala florentină.
Secolul al XV-lea.
Botticelli.
Naşterea Venerei.
Florenţa, Galeria Uffizi.
Foto Alinari.



Şcoala flamandă. Secolul al XVII-lea.
Rubens.
Omagiu Venerei.
Viena, Kunsthistorisches Museum.
Fotografia Muzeului.

Şcoala franceză. Secolul al XVIII-lea. ▶
Watteau. *Insula Vrăjită.*
Fosta colecţie a lui Sir Josuah Reynolds.

Şcoala veneţiană. Secolul al XVI-lea.
Tiţian.
Nimfa şi Păstorul.
Viena, Kunsthistorisches Museum.
Fotografia Muzeului.





-lea. ▶
jită.
lds.

-lea.
țian.
torul.
eum.
eului.

18

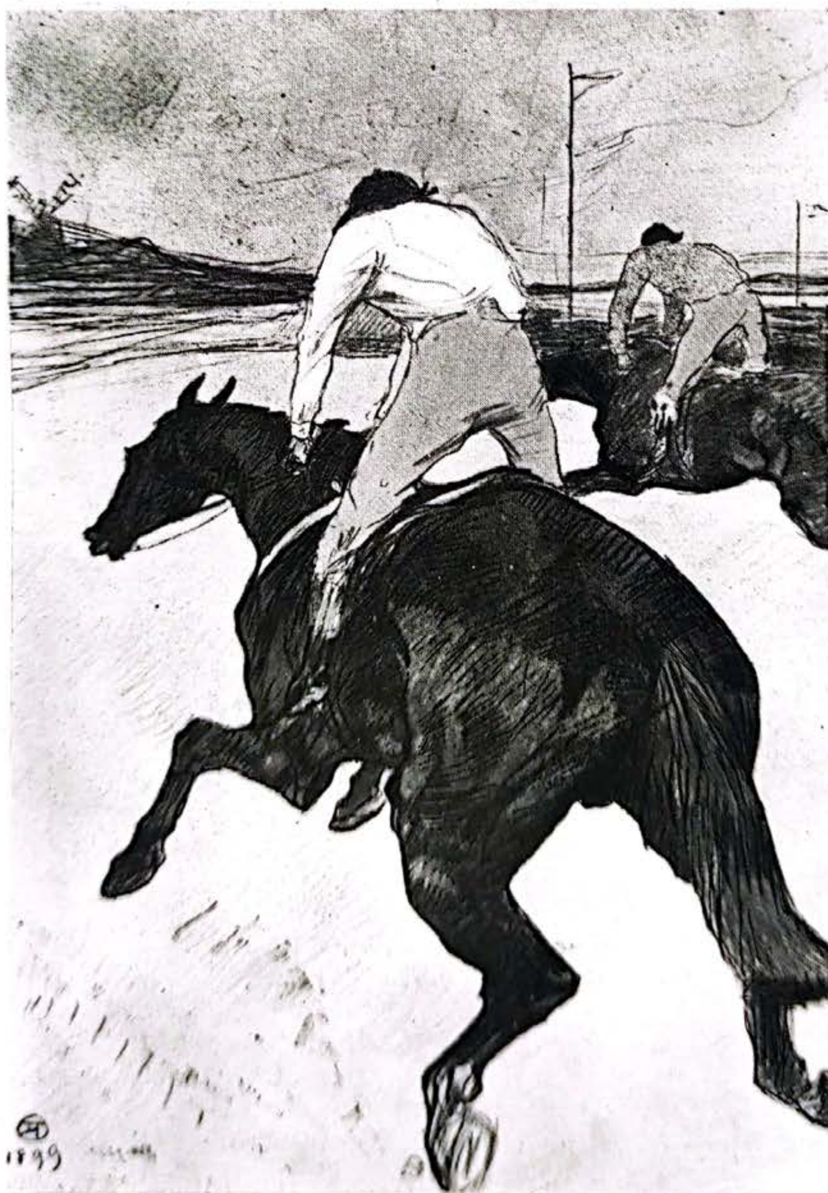


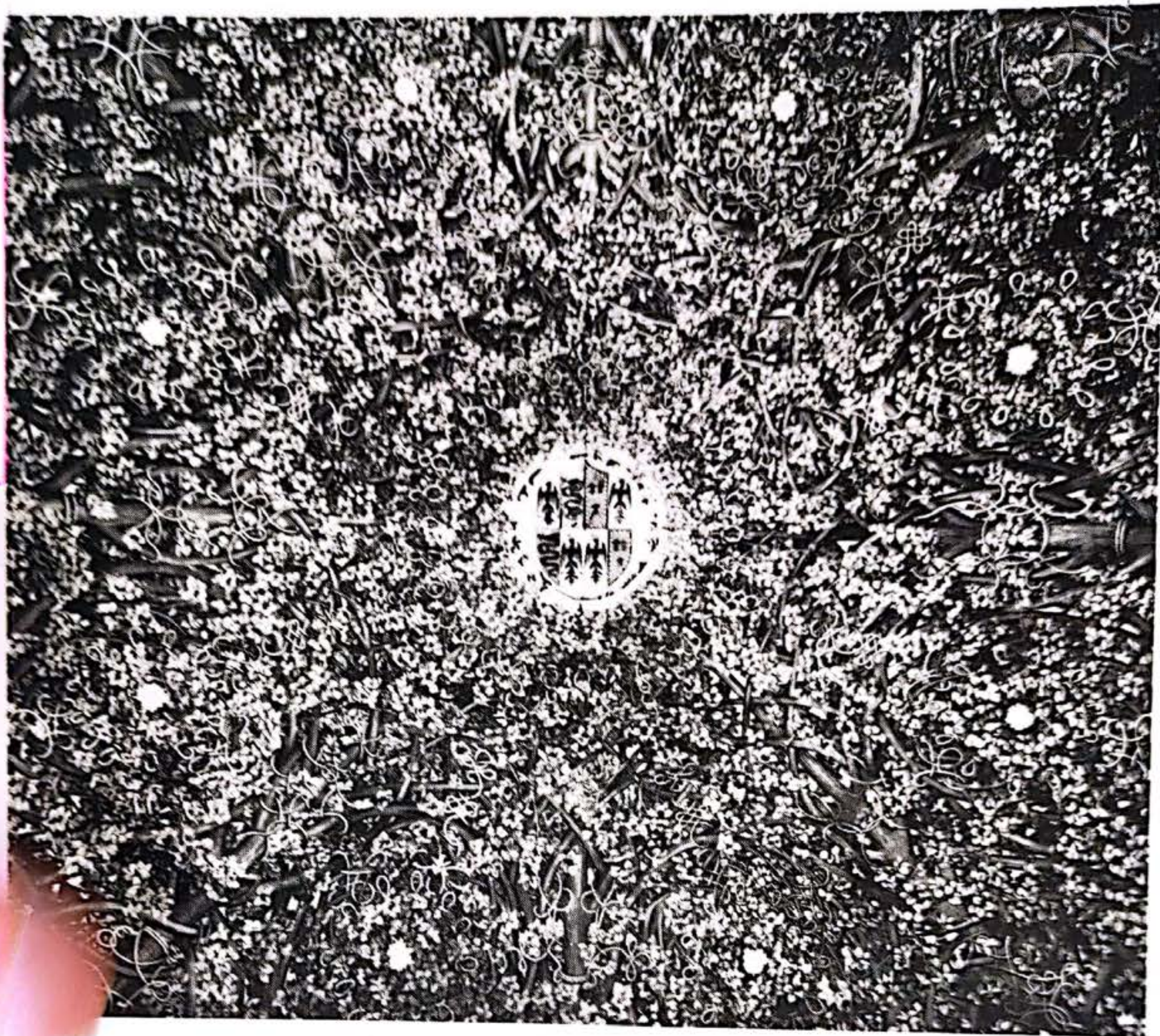


Şcoala olandeză. Secolul al XVII-lea.
Ruysdaël.
Cimitirul evreiesc.
Dresda,
Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
Foto Deutsche
Fotothek Dresden.

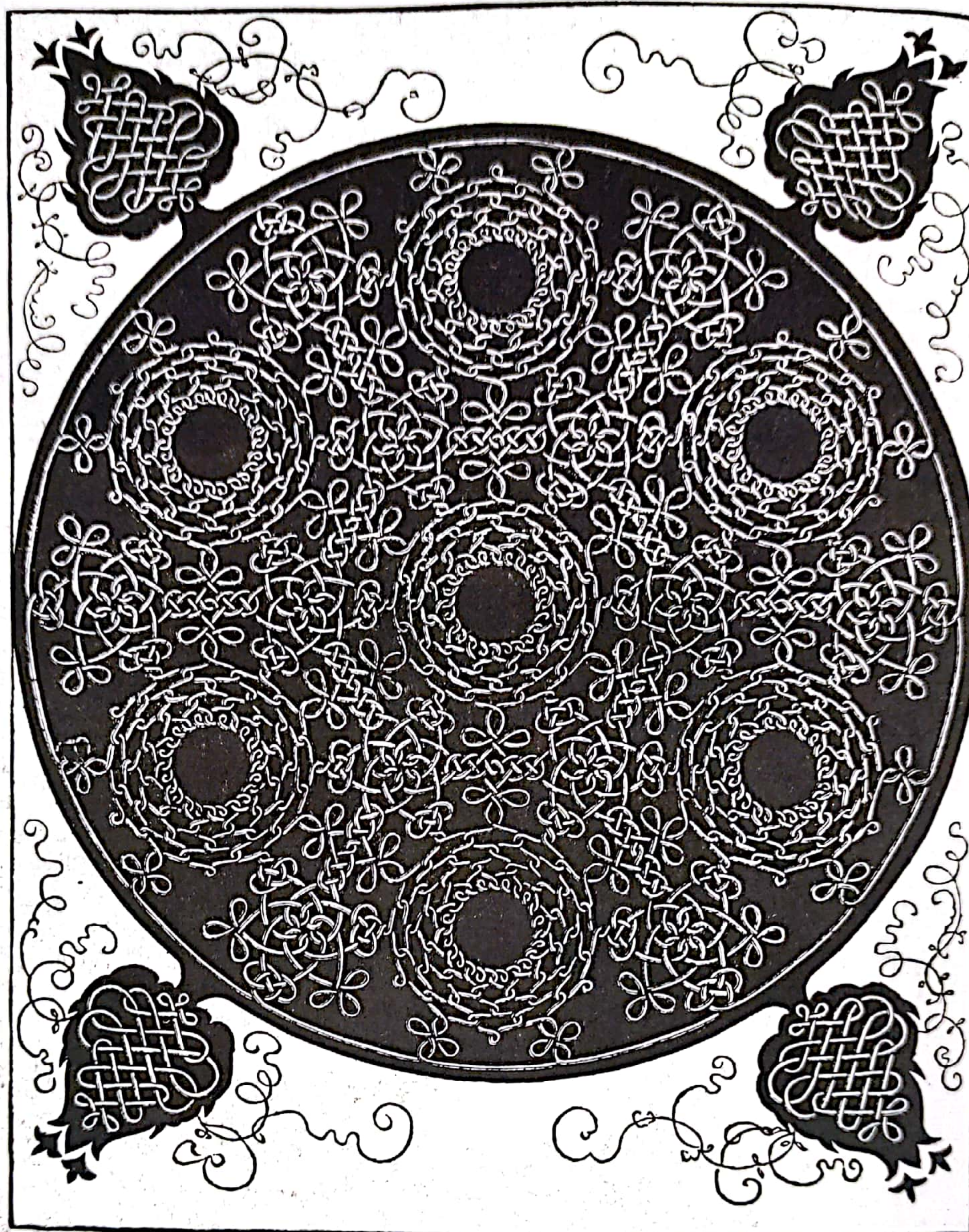
Şcoala italiană. Secolul al XV-lea.
Leonardo da Vinci.
Fecioara dintre stînci.
Muzeul Luvru.
Foto Flammarion.

Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Toulouse-Lautrec.
Jocheul. 1899.
Litografie.
Paris, Biblioteca Naţională.
Foto B. N.





Şcoala italiană. Secolul al XV-lea.
Leonardo da Vinci.
Boltă cu frunziş.
Plafonul sălii „delle Asse" din Palatul Sforza din Milano.
Foto Alinari-Giraudon.



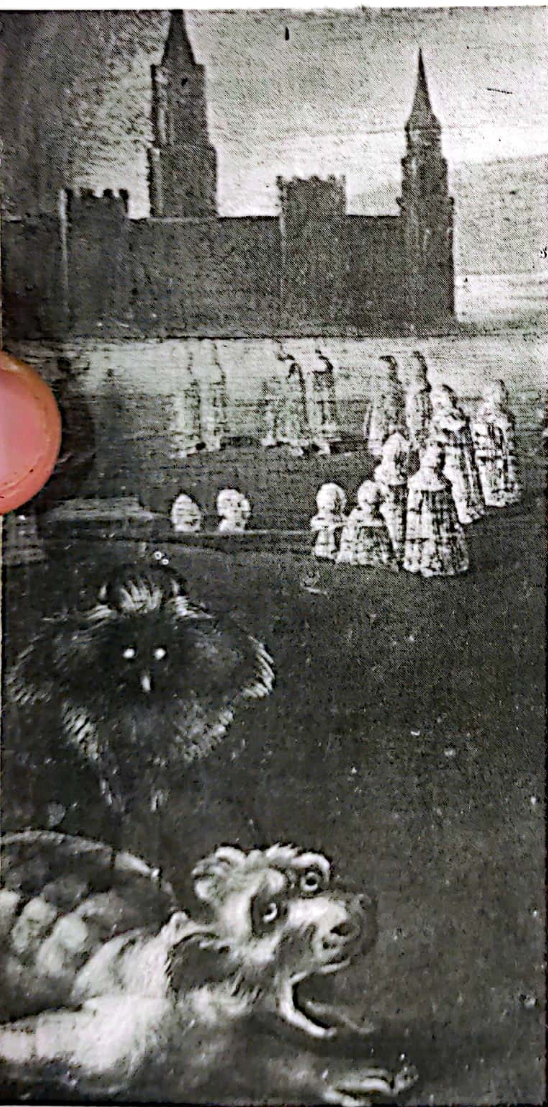
Şcoala germană. Secolul al XVI-lea.
Albrecht Dürer.
Ornamente împletite copiate după Leonardo da Vinci.
Către 1507.
Gravură.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



Școala italiană. Secolul al XVI-lea.
Lorenzo Lotto.
Visul tinerei fete.
Washington, National Gallery.
Colecția S. H. Kress.
Fotografia Muzeului.

Şcoala spaniolă.
Secolul al XVIII-lea.
Goya.
«*Somnul raţiunii naşte monştri*».
Gravură din Capricii.
Paris, Biblioteca Naţională.
Foto Flammarion.





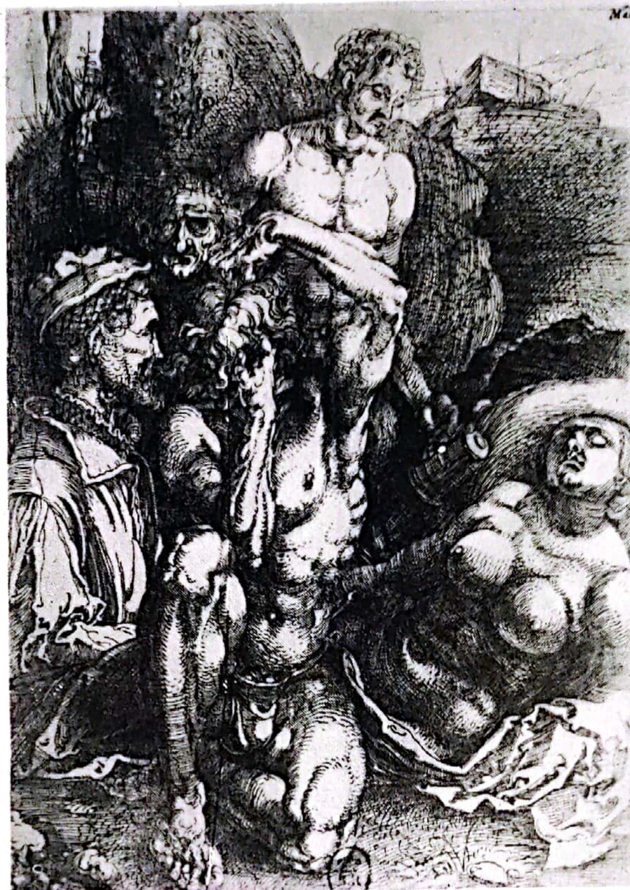
Şcoala italiană. Secolul al XVI-lea.
Rafael.
Sfîntul Mihail răpunind balaurul.
Detaliu,
Muzeul Luvru. Foto Giraudon.

(
Paris

Şcoala italiar
Secolul al X
Agostino de
Carcasa. Gra
Paris, Biblio
Foto Flamm



Şcoala germană.
Secolul al XVI-lea.
Albrecht Dürer.
Omul disperat. Gravură.
Paris, Biblioteca Naţională.
Foto Flammarion.



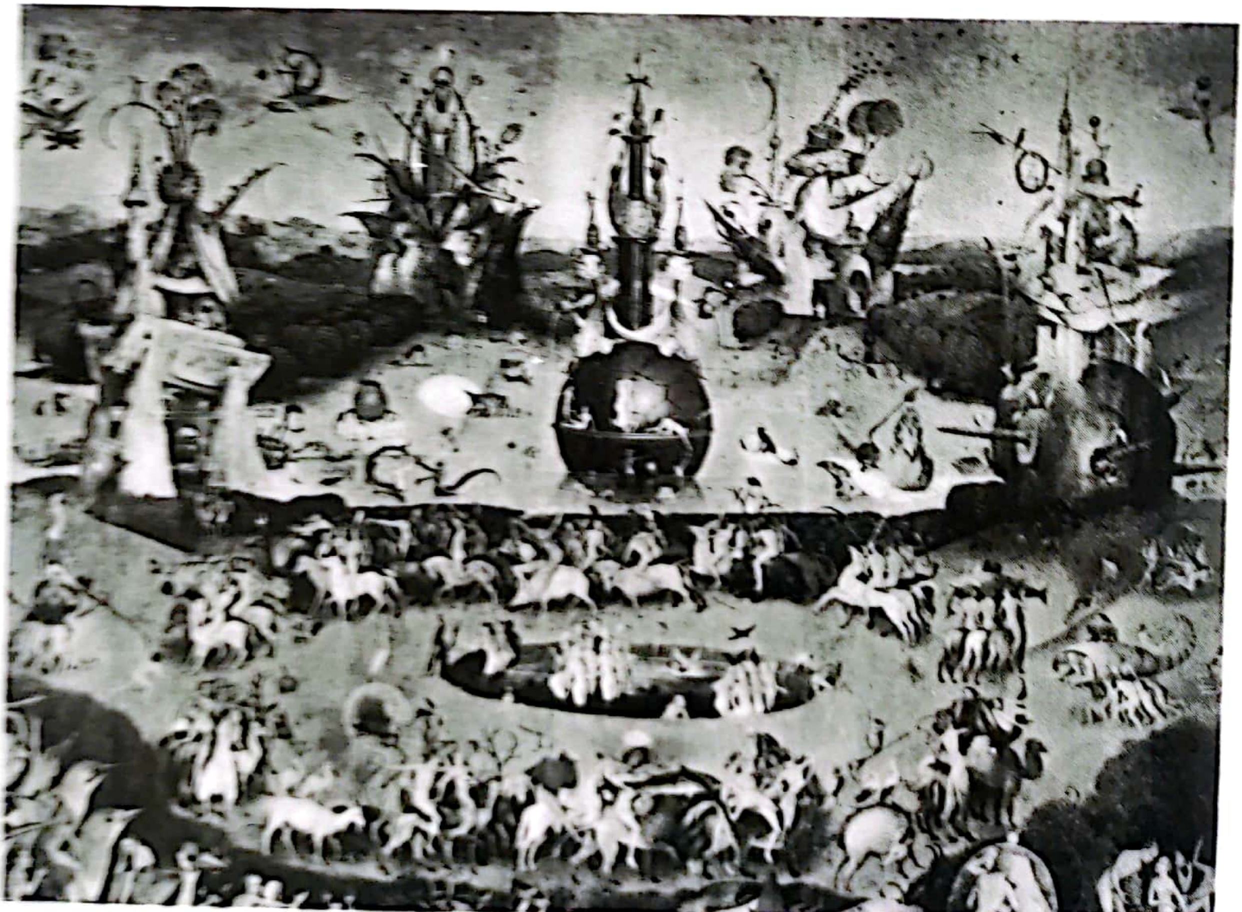
Şcoala italiană.
Secolul al XVI-lea.
Agostino dei Musi.
Carcasa. Gravură.
Paris, Biblioteca Naţională.
Foto Flammarion.





Școala spaniolă. Secolul al XVIII-lea.
Goya. *Canibalii.*
Besançon, Muzeul de Arte Frumoase.
Foto Meusy.

Școala neerlandeză. Secolul al XV-lea.
Hieronymus Bosch. *Grădina desfătărilor.*
Detaliu din panoul central.
Madrid, Muzeul Prado. Fotografia Muzeului.





Școala franceză. Secolul al XIX-lea.
Eugène Delacroix.
Moartea lui Sardanapal. 1827.
Muzeul Luvru.
Foto Flammarion.

Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Eugène Delacroix.
Apollo învingînd Şarpele Python.
Schiţă pentru plafonul Galeriei lui Apollo la Luvru.
Bruxelles, Muzeul de Arte Frumoase.
Foto A.C.L.





Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Eugène Delacroix.
Lupta lui Iacob cu Îngerul. Detaliu.
Paris, biserica Saint-Sulpice.
Foto Arhivele Fotografice.



Şcoala olandeză. Secolul al XVII-lea.
Vermeer. *Curtezana*. 1656.
Dresda, Staatliche Kunstsammlungen
Gemäldegalerie.
Fotografia Muzeului.



Şcoala olandeză. Secolul al XVII-lea.
Vermeer. *Fată cu turban*.
Către 1660.
Haga, Muzeul Mauritshuis.
Foto A. Dingjan.



Şcoala olandeză. Secolul al XVII-lea.
Vermeer. *Femeie cîntărind perle.*
Către 1662—1663.
Washington, National Gallery.
colecţia Widener.
Fotografia Muzeului.



Şcoala spaniolă. Secolul al XVI-lea şi al XVII-lea.
El Greco.
Înmormîntarea contelui de Orgaz.
Toledo, Biserica Sfîntul Toma.
Foto Anderson-Giraudon.

Şcoala spaniolă, Secolul al XVI-lea şi al XVII-lea.
El Greco.
Rusaliile. Către 1604–1614.
Madrid, Muzeul Prado. Fotografia Muzeului.





Şcoala spaniolă. Secolul al XVI-lea şi al XVII-lea.
El Greco.
Laocoon. Către 1610.
Washington, National Gallery,
colecţia Samuel H. Kress.
Fotografia Muzeului.

Şcoala olandeză. Secolul al XVII-lea.
Rembrandt.
Filozoful în meditaţie. Către 1633.
Muzeul Luvru.
Foto Flammarion.





Școala olandeză. Secolul al XVII-lea.
Rembrandt.
Învierea lui Lazăr. Gravură.
Paris, Biblioteca Națională.
Foto Giraudon.

Şcoala franceză. Secolul al XVII-lea.
Georges de la Tour.
Extazul sfîntului Francisc.
Muzeul din Mans.
Foto Giraudon.





Şcoala franceză. Secolul al XVII-lea.
Georges de la Tour.
Ghicitoarea.
New York, Metropolitan Museum of Art,
Fundaţia Rogers.
Fotografia Muzeului.



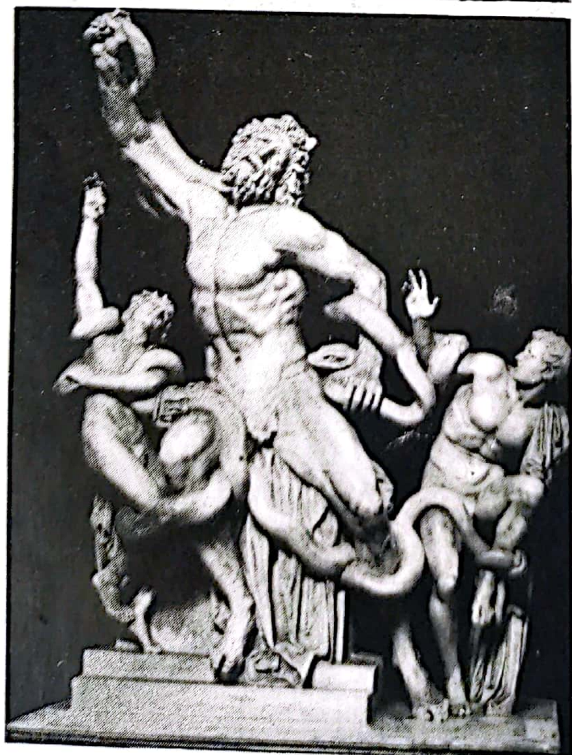
Arta greacă.
Secolul VI î.e.n.
Cap arhaic.
Atena,
Muzeul Acropolei.



Şcoala italiană.
Secolul XX.
Agenore Fabbri.
Omul atomizat.
Detaliu.
Foto Giacomelli.



Arta greacă arhaică.
Kore, găsită aproape de Partenon.
Secolul VI î.e.n.
Atena, Muzeul Acropolei.
Foto Giraudon.

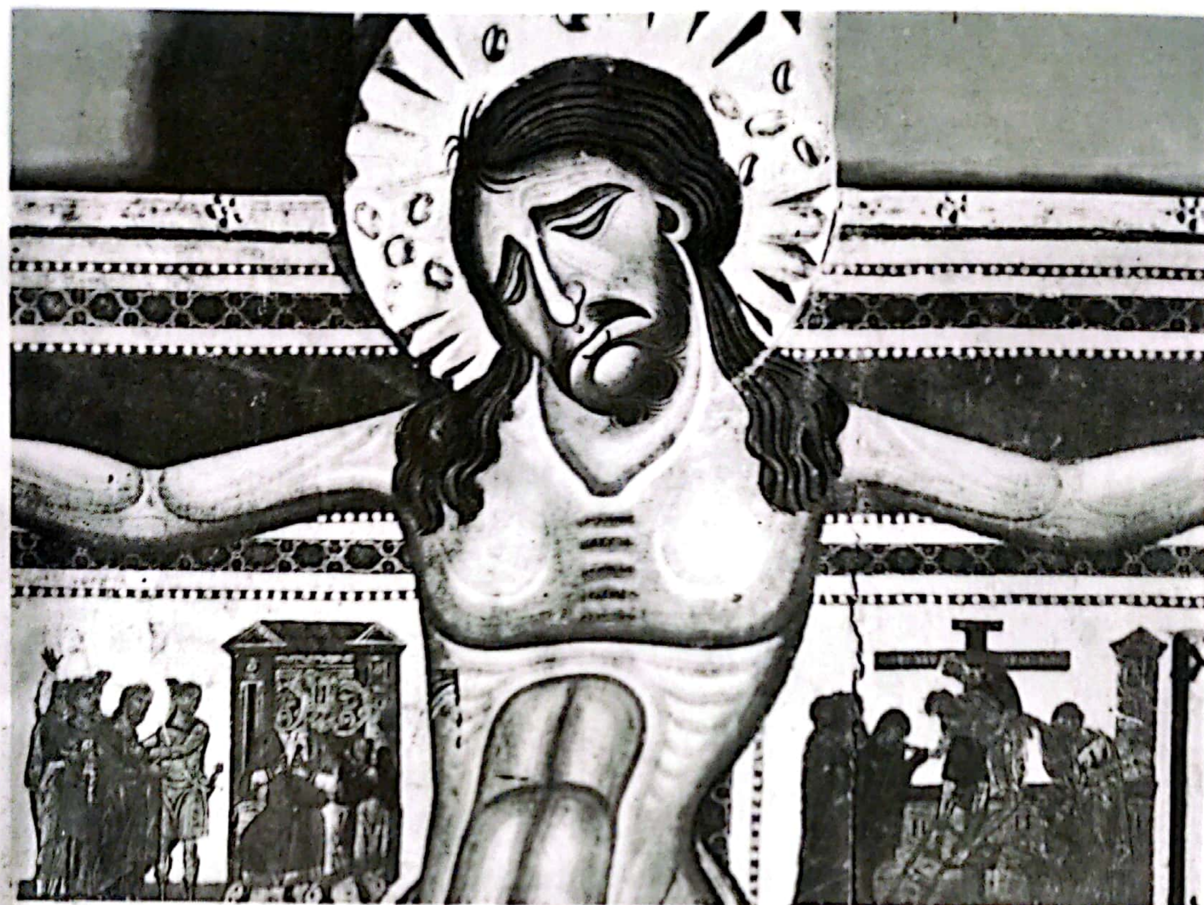


Arta elenistică.
Grupul lui Laocoon.
Secolul I î.e.n.
Muzeul Vaticanului.
Foto Anderson-Giraudon.

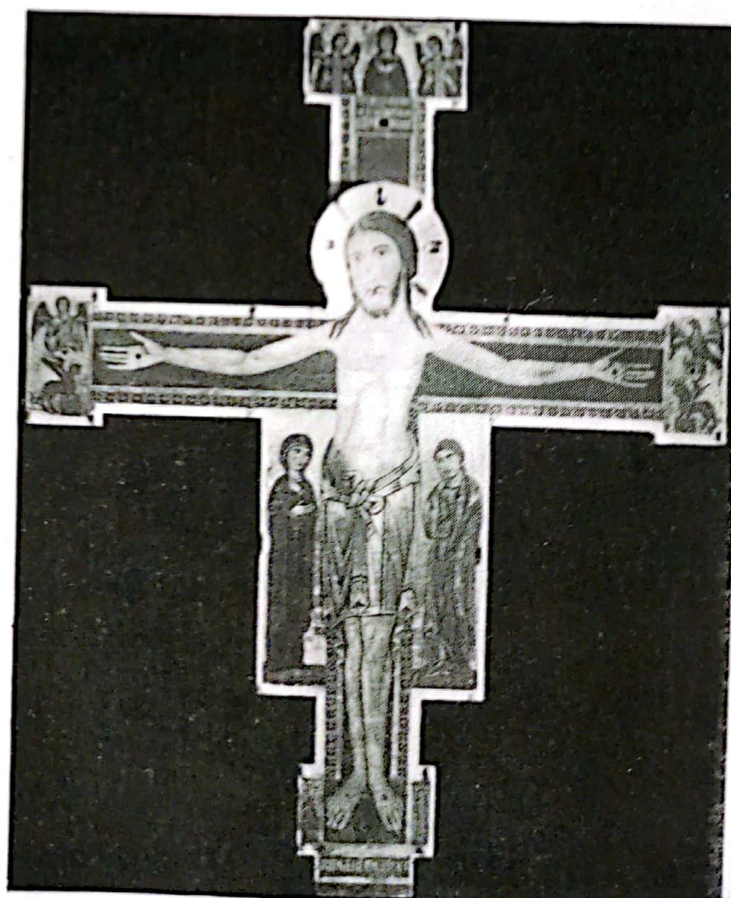


Arta bizantină.
Către 547. *Împărăteasa Teodora.*
Detaliu dintr-un mozaic de la San-Vitale din Ravenna.
Foto Anderson-Giraudon.

30



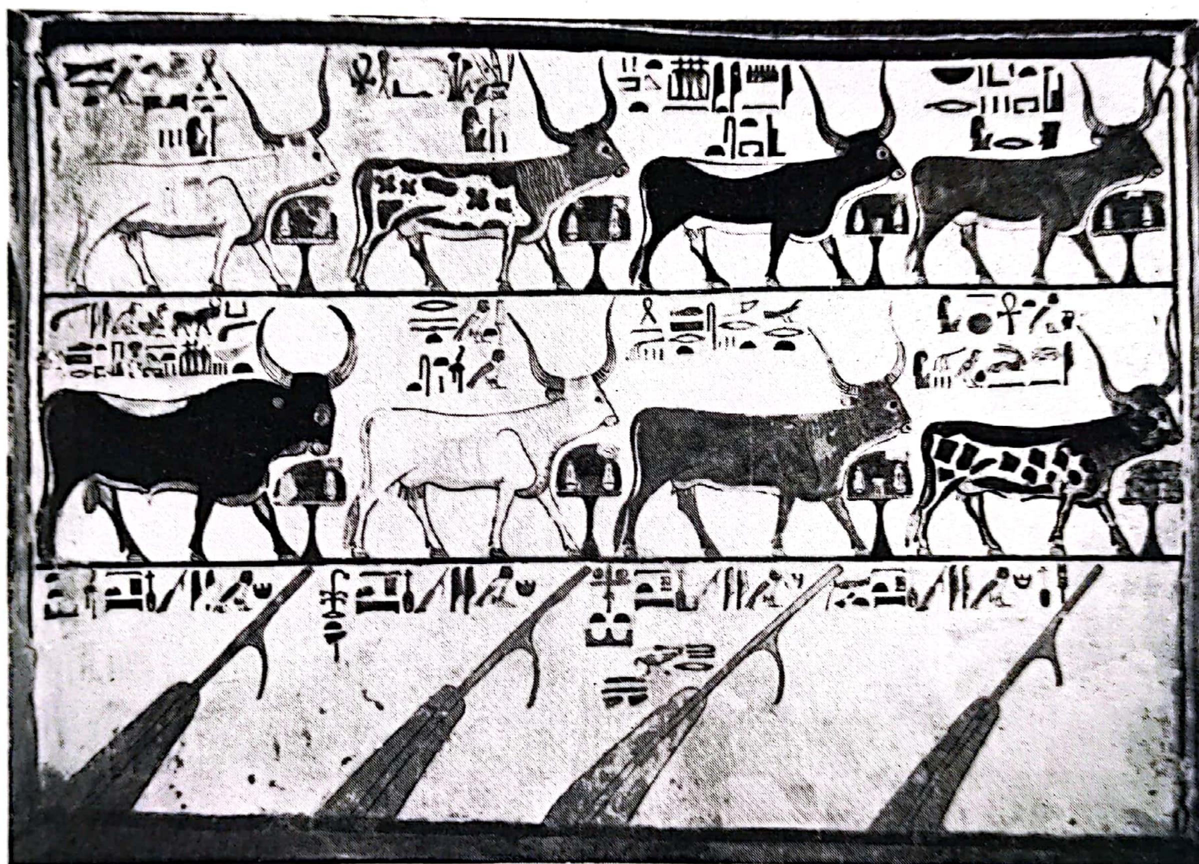
Şcoala italiană.
Secolul al XIII-lea.
Atelierul lui Berlinghieri.
Cristos pe cruce.
Detaliu. Florenţa,
Galeria Uffizi.
Foto Brogi.



Şcoala italiană.
Secolul al XIII-lea.
Berlinghiero Berlinghieri.
Cristos pe cruce.
Pinacoteca din Lucca.
Foto Alinari.



Arta stepelor.
Siberia. *Pafta de bronz.*
Secolele V—III î.e.n.
Leningrad,
Muzeul Ermitaj.



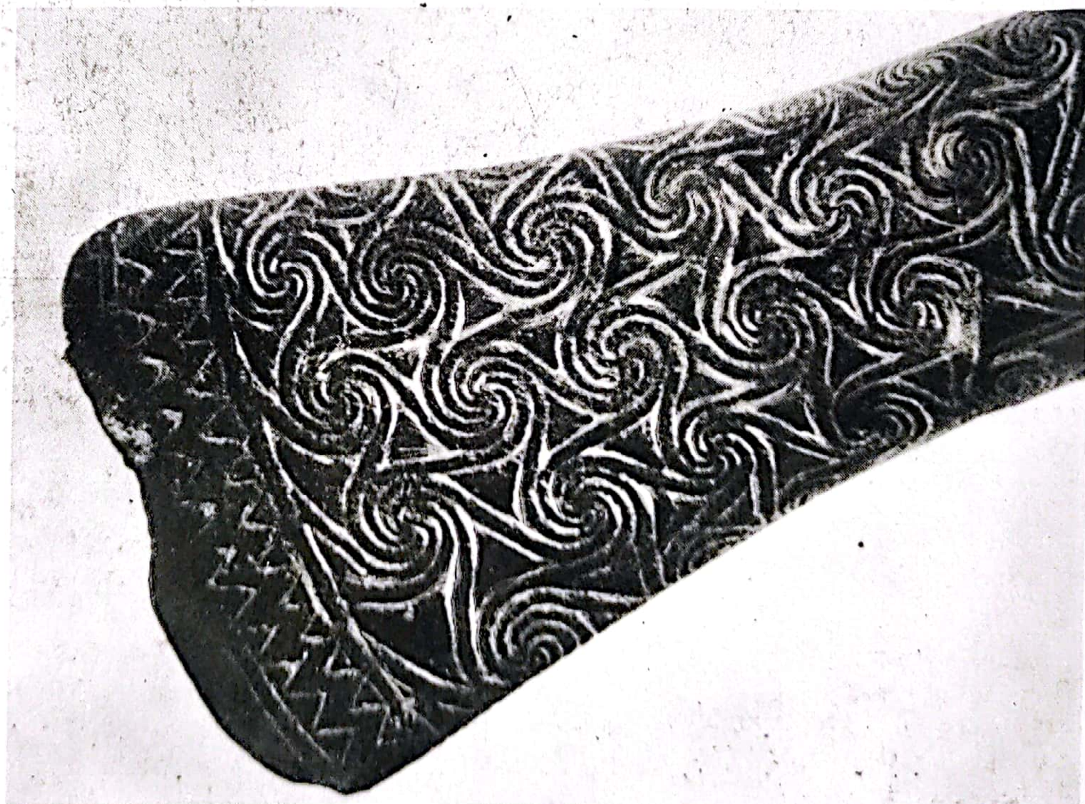


Arta egipteană.
Taurul şi cele şapte vaci ale cerului.
Frescă din mormîntul
reginei Nefertari
din Valea Reginelor.
Dinastia a XIX-a.
Foto Centrul de Documentare
şi Studiu, Cairo.

Arta egipteană.
Detaliu dintr-o frescă
de pe plafonul palatului
lui Amenophis III, din Teba.
Dinastia a XVIII-a.



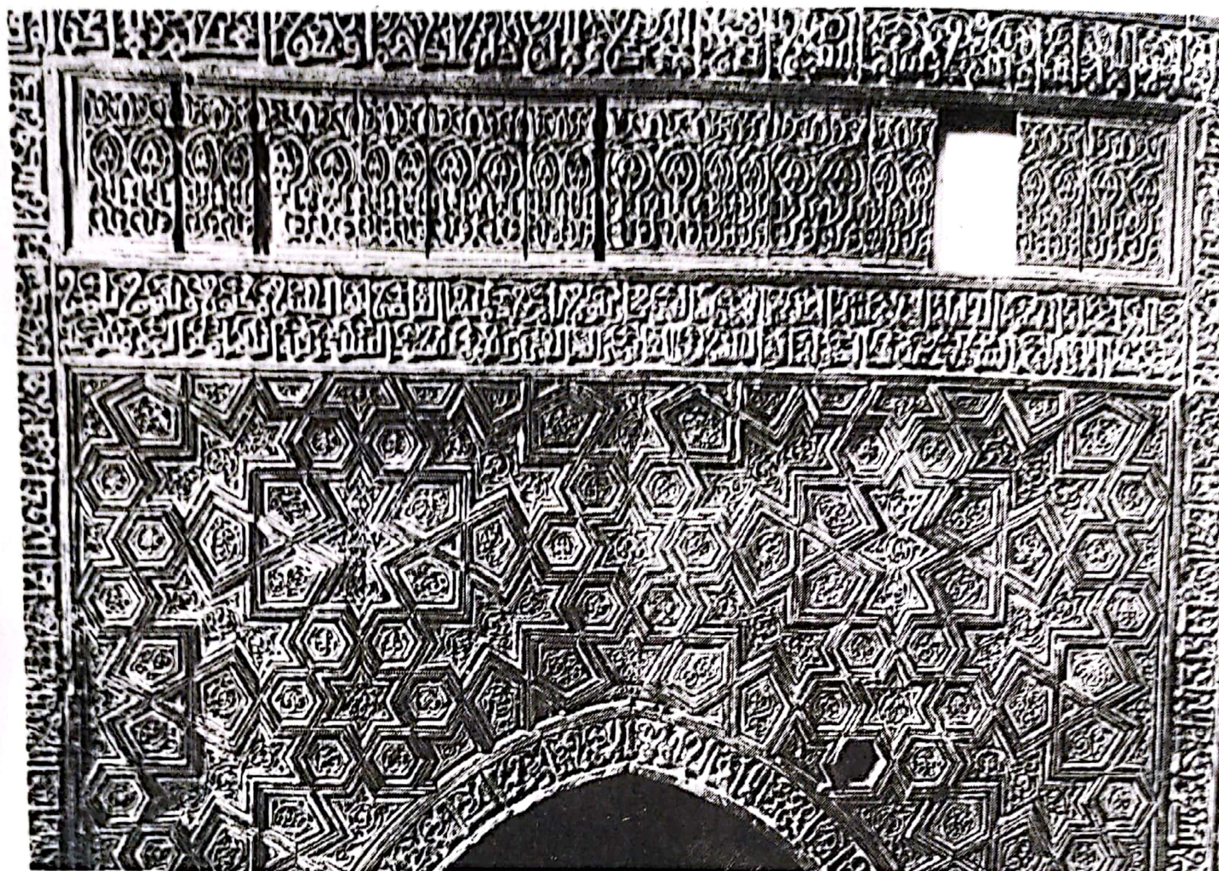
Arta galică.
Cască de la Amfreville.
Muzeul Luvru. Foto Giraudon.





Artă creştină scandinavă.
Către 1050.
Uşa bisericii din Urnes (Norvegia).
Foto Giraudon.

Arta cretană.
Către 1700—1600 î.e.n.
Topor de ceremonie în formă de panteră, provenit din Malia.
Muzeul din Candia.

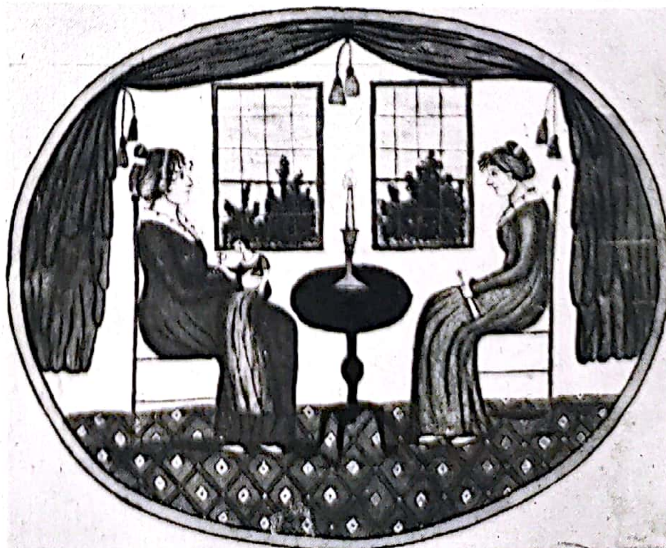


Arta musulmană din Egipt.
Mihrab din Saiyida-Rokaiya.
Detaliu.
Epocă fatimidă. Secolul al XII-lea.
Muzeul din Cairo.

Artă coptă. Stelă cu orantă.
Piatră funerară
provenită din Terenuthis (Egipt).
Secolele III—IV e. n.
Kelsey Museum of Archeology.
Fotografia Muzeului.

Şcoala americană.
Secolul al XIX-lea.
Eunice Pinney. *Două femei.*
Acuarelă, către 1815.
New York. State Historical
Association Cooperstown.





ale vieţii lăuntrice; privirea ei este vagă, pierdută într-o contemplare care nu mai are obiect concret.

Rembrandt a fost acela care a abordat subiectul ce pare a include sensul care leagă toate aceste opere. Îl reîntîlnim, sub penelul sau sub acul lui de gravor, în diferite momente ale vieţii, pe *Lazăr ieşind din mormînt*. Lazăr a intrat în noapte şi a traversat-o; el a intrat în cea mai radicală dintre nopţi, aceea a morţii. Şi, deodată, pe cînd încă era culcat în orizontalitatea pămîntului care avea să-l absoarbă, din piatra de mormînt care era aşezată peste el, a răsunat o chemare. Piatra a fost înlăturată, Cristos, înălţat într-o verticalitate imperioasă care vine să nege renunţarea trupului, ridică de fapt mîna în lumina care risipeşte umbrele; El indică înălţarea necesară şi Lazăr iese din neant. Isus îi spune: «Ridică-te şi umblă!» Lazăr, reînviat, intră într-o altă viaţă, iar acestei alte vieţi arta ştie uneori să-i deschidă porţile pentru ca noi să putem pătrunde acolo o dată cu el.

Partea a treia

ISTORIA

CAPITOLUL XI

TRECUTUL ŞI PSIHOLOGIA COLECTIVĂ

În ochii psihologului, arta dezvăluie ființa umană în toată întinderea naturii sale, de la originea sa aproape organică pînă la vîrful prin care încearcă să se înalțe pentru a depăși limitele condiției sale. Dar aceasta nu se face niciodată în mod teoretic, totul trebuie să fie descifrat în particularitatea unei opere, în care creatorul a pus amprenta unui individ unic, pradă jocului circumstanțelor şi în acelaşi timp strîns legat de o colectivitate ale cărei caracteristici ie reflectă. Persoana ca şi grupul sînt întotdeauna profund lnserate în condițiile tranzitorii ale curgerii timpului. Adevărul uman şi sensul lui nu pot fi percepute decît ca un filigran, devenit confuz prin multiplele linii care acoperă fiecare din filele unde îl căutăm şi unde el se repetă. Alături de psihologie, pentru a o ajuta şi completa, trebuie să intre în joc istoria.

Ajutorul pe care îl va da ea în descifrarea operelor de artă, acestea i-l vor înapoia din belşug prin valoarea lor de informație. Se crede prea adesea că istoria nu trebuie să se facă decît cu texte: poate că ele transcriu mai explicit evenimentele; dar ne pun ele oare la fel de direct în contact cu realitatea trăită? La cel care scrie există întotdeauna, mai mult sau mai puțin, o intenție, dorința de a impune un punct de vedere. Iar dacă vorbeşte despre sine, el se va prezenta aşa cum vrea el să pară, ori, în cel mai bun caz, aşa cum crede că este.

Artistul mînuiește o altă limbă, în care se împletesc strîns și se confundă intențiile lucide și impulsurile necunoscute. În opera sa el oferă, fără să știe, mult mai mult decît crede el că spune și chiar mai mult decît cunoaște despre sine. Ea este o mărturie totală; nu este doar ecoul interpretat al conștiinței, ci o amprentă directă, o dîră rămasă vizibilă, un chip mereu viu. Pictorul este și rămîne *prezent* în tabloul său.

Aici nu mai există nici măcar un text de urmărit și de pătruns potrivit regulii convenționale a semnelor pe care el le utilizează. Ne-am gîndi mai degrabă la curentul care așteaptă în priza electrică să-l căutăm pentru a primi transmiterea lui. Oricît de neutră s-ar vrea, imaginea creată de mîna omului este particularizată de un mod de a vedea și un mod de a transcrie. Iar aici, în diferența care o distinge de obiectivitatea de care ar fi capabilă o mașină, se inserează coeficientul care îl revelă pe autor și, prin el, grupul uman căruia îi aparține și care este definit în timp, spațiu și societate.

Cel care abordează arta va găsi în ea aspecte ale realului, ale frumosului, ale omului, dar de la acesta el va avea de descifrat un mesaj în care se amestecă indisolubil confesiunea unei ființe revelîndu-și natura cea mai intimă și mărturia pe care epocile dispărute au lăsat-o prin el.

Și la ce dezvăluiri ne putem aștepta de la artă asupra logicii interne ale unei civilizații și a dezvoltării ei! Unde oare se poate vedea mai bine cum aceasta se caută, cum își găsește ea în sfîrșit expresia echilibrată, cum se dezagregă? Priviți arta greacă: la mijlocul secolului al VI-lea î.e.n., o «Kore», în rigiditatea mlădioasă a atitudinii, în buza ei încă bosumflată, schițînd un surîs, în regularitatea aproape geometrică a tipului însuflețit de fiorul vieții, marchează, ca și acel Kuros, primii pași ai unei civilizații pe cînd încearcă să stăpînească universul, în perfectă luciditate și armonie. Dar ea mai trebuie să se țină cît mai aproape de garanțiile pe care le află în mijloacele simple, ușor de stăpînit și de practicat, cum sînt simetria sau formele primare. Totuși promisiunea vieții străbate deja contururile, reliefurile, faldurile și chiar expresia. Vedem izvorînd din pămîntul arid pîrîiașul care îl va uda și fecunda. Această neräb-

dare plină de freamăt marchează la justa lui valoare aportul pe care geniul grec îl va adăuga moștenirii pe care a primit-o.

Această moștenire este cea a civilizațiilor anterioare, primele mari imperii agrare din Egipt și Mesopotamia, a căror sculptură, într-adevăr, a oferit modele Greciei; este ușor de relevat imitația în aceste prime statui de tineri și tinere care inaugurează noua artă. Ambiția de a clarifica și de a ordona universul, de a-și oferi o concepție netă asupra acestuia, hotărîtă să devină stăpîna lucrurilor, exista deja în capodoperele anterioare. Egiptul și Mesopotamia dobîndiseră puterea de a reda realul printr-o ordine și o geometrie care îl supuneau minții umane, modurilor de aprehensiune și voinței ei de a înțelege.

Egiptul, mergînd mai departe, înțelesese că opera de artă nu se poate mulțumi să satisfacă astfel inteligența ci trebuie să ofere și o plăcere sensibilității, printr-un calcul al armoniei; opera de artă nu aplica acest calcul doar la raportul dintre dimensiuni și forme, ci și la ritmul progresiv pe care-l schițează elementele repetate, cum sînt faldurile. Ordinea seacă a paralelismului nu o mai satisfăcea. Printr-o curbură în creșterea continuă, pliseul insinua în formă viața unei mișcări supuse și ea unei ordini regulate.

Ce avea așadar să aducă în plus Grecia? Ea nu mai constituia o societate supusă legilor imuabile și imemorabile, în care fiecare este doar un executant docil în mîna suveranului și a preotului. Ea îl crea pe cetățean care, postulînd o egalitate pe care caută s-o atingă, primește, în principiu, dreptul egal de a participa la conducerea Cetății. El dobîndește astfel conștiința ponderei personale, prin prisma responsabilității sale. Arta greacă trebuia așadar, în mod paralel, să facă loc unui spirit de inițiativă și de cercetare, de libertate, în care persoana umană să-și poată manifesta acțiunea. Această manifestare este marcată de vivacitatea firească a liniilor care gonesc, de exemplu în unduirea rapidă a părului, ca și de ivirea zîmbetului, inaugurînd cu lumea un raport care încetează de-a mai fi afectat ci se vădește tandru; ea se evidențiază mai ales în caracterul individual al chipurilor, care transpare și se afirmă prin tip, convențional la origine.

Totuși, primitivul se cramponează încă de siguranța pe care i-o oferă tradiția și formele regulate. Cînd se ajunge

la maturitate, o dată cu epoca lui Pericle şi a Parthenonului, izbucneşte dezinvoltura vieţii. Axele, tentaţiile simetrice rămîn subiacente; ele se mai păstrează în regularitate şi armonie, dar capetele şi trupurile se însufleţesc, încearcă libertatea mlădierilor, a mişcărilor; linia depăşeşte constrîngerea primitivă inventînd arcuirile, particularităţile care acuză viaţa. Reînnoirea constantă, facultatea de a inventa, destul de sigure pe ele pentru a nu compromite niciodată echilibrul obţinut mai înainte prin mijloace constrînse, marchează înflorirea unei civilizaţii în care gîndirea este, pentru om, un mijloc de a se supune ansamblului de legi esenţiale şi, totodată, de a da frîu liber iniţiativelor care fecundează.

Într-o bună zi armătura se uzează, trădează slăbiciuni, nu mai asigură securitatea colectivă. O dată cu arta praxiteliană, o anumită melancolie înlocuieşte surîsul eginet şi devine expresia preferată. Prin ea se manifestă obscura nelinişte în faţa unei descărcări excesive a impulsurilor, în faţa unui triumf necumpătat al pasiunilor rupînd barierele salvatoare şi marcînd faza de aventură în care se pregăteşte declinul. Într-adevăr, curînd arta elenistică împinge expresia individuală pînă la un patetism forţat; practica dă mijlocului de exprimare mai multă bogăţie decît conţinutul său; fermentul de individualism, cu care Grecia îmbogăţise capitalul uman, va aduce o alterare destructivă.

Astfel, în ceva mai mult de trei secole, sufletul grecesc s-a definit prin constantele artei sale şi şi-a revelat în acelaşi timp legea de evoluţie, pornind în căutarea împlinirii şi murind de saţietatea şi de propriul său exces. Frumuseţea greacă, realizată în secolul al V-lea î.e.n., subzistă încă dar, pînă şi în materia sa, ea capătă o moliciune, asemănătoare cu reveria care înmoaie privirea. Din toate părţile, prezenţa geniului elen se diluează, pare să se destrame tot mai mult. Se apropie ceasul cînd el va fi doar un veşmînt uzat rămas încă strălucitor, pe care forţa brutală a Romei va ţine să-l îmbrace pentru a-şi găsi podoaba care-i lipseşte.

O civilizaţie află deci în artă mijlocul de a se defini, dar ea transcrie acolo şi legile organice care domină aspectele succesive ale unui existenţe, aceea a oricărei creaturi ca şi

aceea a oricărei colectivităţi. Un arheolog ca Waldemar Deonna, un istoric de artă ca Focillon au putut chiar desprinde legea acestor faze succesive, în care au recunoscut primitivul, clasicul, apoi manierismul şi în sfîrşit barocul. Aceasta este mişcarea generală care se desprinde din cercetările lor şi din cele care le-au urmat.

În orice organism, fie el individual sau general, viaţa caută, de la primul ei elan, să modeleze structurile care îi vor permite să se organizeze; pentru a persevera în ființa lui, este esenţial ca mai întîi să le definească. Primitivul, aşadar, se ţine foarte aproape, cu timiditate, de legile organizatoare fundamentale ale gîndirii umane, impregnîndu-le din ce în ce mai mult cu caracteristicile proprii unei culturi determinate. Dezinvoltura şi diversitatea se dobîndesc o dată cu afirmarea principiilor esenţiale.

Civilizaţia, imaginea pe care o oferă ea despre lume prin artă, ca şi concepţia pe care şi-o făureşte despre ea prin filozofie devin atunci mai evidente decît realitatea însăşi, se substituie acesteia cu uşurinţă şi par ameliorarea ei cea mai firească. Aceasta este perioada clasicismului în care adevărul exterior se echilibrează perfect cu versiunea particulară pe care un temperament şi unele tendinţe sînt obligate să i-o imprime pentru a se afirma.

Manierismul, care se supune întotdeauna aceloraşi principii, dar care, exagerîndu-le şi rafinîndu-le, dovedeşte clar o secretă oboseală, creează prima cedare care pregăteşte barocul.

Formele concepute şi elaborate de o civilizaţie se dovedesc de acum înainte insuficiente faţă de exigenţa crescîndă a apetiturilor trezite de viaţă. Contrastul este cu atît mai sensibil cu cît, îmbătrînind, ele devin rigide, se sclerozează într-un academism care le sublimează în ceea ce au ele mai inadaptabil. Viaţa, la rîndul ei, protestează împotriva a ceea ce devine o constrîngere care o împiedică în expansiunea ei; ea se revoltă, intră în conflict cu ceea ce o înfrînează. În toate direcţiile, limitele şi formele cedează în faţa acestei revolte interne. Cadrele, care păreau să asigure perfecţiunea vieţii, nu mai înseamnă decît o sărăcie care trebuie repudiată şi depăşită. Ele se deformează mai întîi sub presiunea la care sînt supuse; se rup, în sfîrşit, iar viaţa îşi revarsă forţele violente care trec în trombă peste sfărîmăturile lor.

Pentru acest moment este deosebit de expresiv grupul ilustru, mai ales odinioară, al lui Laocoon. Subiectul însuşi este semnificativ, prin acea simbolică obscură cu care ne-am obişnuit. Tatăl şi fiii săi luptă cu disperare contra unei strînsori care îi înăbuşă şi pe care o încarnează şarpele. *Sclavii* lui Michelangelo, încercînd cu toţi muşchii încordaţi să rupă corzile care-i ţin legaţi, vor da ascultare aceluiaşi impuls. Viaţa afectivă clocoteşte: ea provoacă aceste gesturi de atleţi musculoşi, mergînd pînă la capătul efortului, nerăbdători să simtă destinderea eliberatoare. Tot astfel, chipul îşi contractă muşchii şi îi adaptează unei expresii dramatice şi înverşunate. Trupul, ca şi capul, nu mai sînt decît locul de trecere a unui flux, a unui torent de vehemenţă lăuntrică vrînd să scape în afară: de altfel el nu-şi găseşte de la început forma chiar dacă o reneagă pe aceea care îi este impusă. El caută o ieşire; încearcă să străpungă ceea ce-l închide; nu mai găseşte pentru această evadare decît strigătul nearticulat, proferat de gura deschisă şi crispată. Sculpturile primitive sînt întotdeauna tăcute, închise, cu buzele lor strînse sau cel mult surîzînd cu ambiguitate.

Acest refuz, această neacceptare a disciplinelor care constrîng ajunge, în portret, la o afirmare a individualismului care, la rîndul său, se îndepărtează fără scrupul de tipul general căruia arta crezuse pînă atunci că trebuie să i se supună. Prin aceasta explozia colectivităţii, divizarea ei irezistibilă traduc în artă echivalenţa trecerii filozofiilor şi moralelor contemporane la problemele persoanei particulare şi izolate.

O civilizaţie care dominase Mediterana este pe cale de a muri o dată cu Antichitatea; una nouă se va constitui o dată cu era creştină. Lumea romană, cu simţul ei practic şi cu disciplina riguros militară, primise cu bunăvoinţă *formele* artistice oferite de geniul grec. Ea le dăduse o notă greoaie, dar şi o soliditate; o banalitate, dar şi o robusteţe care păreau să le întărească şi să le asigure durata sub acest aspect vulgarizat. Era totuşi o artă pe sfîrşite care, prin mijlocirea artei romane, paralelă şi concurentă cu elenismul, se răspîndea peste întreaga Mediterană şi înainta către Orient. Individualismul care se afirma în ea tot mai mult, îndeosebi în caracterizarea busturilor, vădea că lumea romană comportă o ameninţare analogă de fărîmiţare.

Cînd o civilizaţie se stinge, elementele care o constituiau apar dislocate şi împrăştiate, ca nişte ruine fără rost răspîndite pe pămînt. S-ar spune că lumea s-a întors la *tabula rasa*, pe care nu se mai află decît incoerenţa terminală, făcînd pereche cu haosul original. Şi totuşi (aceasta este o lege uşor de constatat în artă), o nouă civilizaţie se pregăteşte să-i ia locul; semnele ei precursoare, nucleul care îi va permite să se constituie în mod progresiv au şi apărut deja printre aceste elemente dispersate: purtînd încă semnul negativ al decadenţei, ele se vor reîncărca de un sens nou prin elanul pozitiv care se angajează într-o altă direcţie.

Individualismul, în care se citea semnul fărîmiţării unui grup uman, prea întins de altfel în spaţiu şi care îşi pierdea consistenţa, va oferi tranziţia către noua realitate. Individul, pe măsură ce se simte izolat, pierdut, în absenţa constrîngerilor generale care pînă atunci îl susţinuseră şi îl întăriseră, se întoarce la principiul său interior: el îşi află acolo sufletul neglijat poate mai înainte în folosul resurselor generale. De aici înainte el va fi înclinat să-şi întemeieze existenţa pe acesta şi să-i caute rostul printr-un proces de cunoaştere care nu va fi lipsit de nelinişte, ba chiar de angoasă profundă. În vidul în care se simte azvîrlit, abandonat, el se strînge şi mai mult în jurul acestei flăcări, care i se pare o ardere mistuitoare, dar în acelaşi timp şi un contact cu căldura vieţii, fie el chiar insuportabil. Or, acestui suflet, devenit sensibil ca o rană vie, se adresează noua religie, Creştinismul, care apare exact în momentul acela şi care avea să devină centrul de gravitaţie al lumii de după Antichitate.

Aceasta îşi exprimase concepţia despre viaţă în deviza: « Mens sana in corpore sano » în care se traducea importanţa atribuită trupului, confirmată de artă. Trupul era baza principală a unei vieţi mentale care ţinea de echilibrul lui şi care şi-l afla pe al său în evidenţa raţiunii, aplicînd o logică sigură la datele dobîndite prin experienţă. Dimpotrivă, în civilizaţia care se elaborează acum, sufletul va repudia trupul. El va vedea în acesta principalul său adversar, nu va căuta decît să-i stăpînească şi să-i înăbuşe dorinţele şi se va avînta, cu toate forţele, într-o direcţie pe care n-o va putea urma decît prin uitarea lui prealabilă.

Dacă este adevărat că arta oferă un echivalent al evoluțiilor modului de a simți și de a gîndi, trebuie să se și poată demonstra acest lucru: să privim așadar operele succedîndu-se în timp! Ele vor arăta cum o civilizație se dezvoltă, se afirmă și se clatină îndoindu-se de sine, înainte de a capitula în fața noilor forțe care se ridică. Reprezentările chipului uman permit această experiență: multă vreme busturile romane au urmărit mai ales căutarea volumelor și a formelor, ochii erau așezați în cavitatea orbitelor, dar erau netezi, lipsiți de orice privire. Pupila nici măcar nu era figurată. În faza care a pregătit Creștinismul, o neliniște crescîndă a marcat revolta împotriva acestui primat al materiei. O incizie a oprit lumina, a scobit umbra și a schițat prezența privirii. O dată cu pătrunderea Creștinismului, dimensiunile ochilor au crescut, s-au dilatat; pentru a relua o expresie populară, ei au mîncat puțin cîte puțin fața în mijlocul căreia ardeau, într-o fixitate neliniștitoare, accentuată de caracterul lor aproape hipnotic.

În același timp, prezența cărnii, structura craniului, reliefurile sugerînd volumele dispăreau de îndată ce se aborda pictura și mozaicul. Orice linie își pierdea, în rigiditate, mlădierea vieții. Treptat, suprafața însăși a peretelui, interzicînd orice iluzie care creează profunzimea, părea să absoarbă falsele reliefuri care se cereau înscrise acolo. Printr-o revenire la convențiile primitivilor, simetria era subliniată, de o parte și de alta a unei axe fixe, iar chipul nu mai era decît un suport fictiv pentru a prezenta acest aflux al sufletului care căuta să se manifeste și să ne atingă. Încă din secolul al VI-lea, în celebrele mozaicuri din Ravenna, această evoluție a ajuns la capătul ei. Procesul verbal al acestei evoluții este întocmit de arta bizantină care a preluat ștafeta artei imperiale antice și care, în estul Mediteranei, la hotarul Asiei, marchează intruziunea acestui Orient de unde se ivise Creștinismul însuși.

Orientul exercitase deja o presiune în același sens asupra filozofiei Școlii din Alexandria, care se considera totuși continuatoarea gîndirii grecești clasice. Neoplatonismul care a înflorit atunci, și care a făcut ilustre numele lui Philon Evreul sau al lui Plotin, a cărui influență a ajuns pînă la Roma, propovăduise un dispreț față de lumea aparențelor fizice, dispreț care pregătea terenul pentru exigențele creș-

tinismului. Pentru el năzuința spre Adevăr nu se putea realiza decît printr-o înălțare care să ne ridice de la nivelul percepțiilor și al dorințelor materiale pînă la acela al iluminărilor pur spirituale. Pe cînd geniul grec își lansa toate forțele intelectuale în voința de a înțelege, neoplatonismul le îndrepta înspre contemplare. El vedea această înălțare ajungînd la o fuziune cu spiritul Ființei Supreme: acesta era extazul.

O asemenea metafizică antrena în mod fatal o modificare profundă a esteticii, de care arta creștină, mai ales în Bizanț, avea să beneficieze. Plotin proclama: Frumosul nu mai trebuia căutat în materie și în formele ei, oricît de perfecte ar fi fost ele. El invoca exemplul focului și al fulgerului pentru a demonstra existența unui frumos care luminează aflîndu-și sursa departe de prestigiile concretului. Spiritul și arta nu mai au de atunci drept misiune principală să folosească, să organizeze și să armonizeze imaginile pe care le oferă lumea vizibilă. Nu se va mai recurge la lumea vizibilă decît pentru a găsi în ea semne perceptibile pentru spectatori; ea nu va mai avea decît virtutea de a simboliza și va trebui să se lase pătrunsă pentru a dezvălui semnificația pentru care ea nu este decît un înveliș. Creștinismul, aducînd credința, a dat acestui limbaj nou conținutul la care aspira iar arta bizantină, pecetluind această unire, a putut să înflorească în voie.

Arta creștină care s-a dezvoltat în Occident a suferit profund ascendentul capitalei care succedase Romei: dar ea nu putea decît să reziste în mod înăbușit pentru a-și menține linia de continuitate nevătămată de influența prea exigentă a Orientului. Arta romanică a rămas în contact cu cea bizantină, dar, chiar dacă s-a supus acelorași principii spirituale, a degajat și afirmat o logică mai rațională și mai directă a formelor. Ea pregătea astfel reînvierea realismului care și-a croit drum o dată cu goticul. Pentru acesta, ca și pentru sfîntul Francisc, iubirea de Dumnezeu duce la iubirea Creației, deci a creaturilor. Realul, sanctificat și chiar divinizat, întrucît este semnul voinței și al puterii lui Dumnezeu, își regăsește toată forța iar arta este din nou copleșită de prestigiile lui.

În același timp, Roma, pe care Constantinopolul o eclipsase total, redevenea centrul creștinătății, sediul papa-

lităţii; ea regăsea vocaţia propriului ei destin şi trebuia să ceară trecutului său antic punctele de referinţă după care să-şi întemeieze cultura şi arta. Aceasta a fost sarcina pe care şi-a asumat-o Renaşterea. Preludiul acesteia se întrezăreşte de foarte timpuriu: în primele şcoli care au marcat independenţa unei arte italiene şi care s-au ivit o dată cu prosperitatea marilor cetăţi, Lucca mai întîi, apoi Pisa şi curînd Florenţa, se pot urmări, uneori în acelaşi atelier, etapele acestei reînvieri. La Lucca, de exemplu, Berlinghiero Berlinghieri în marile crucifixe înălţate de obicei cu faţa către credincioşi, pe grinda triumfală care domina altarul, se supunea încă prescripţiilor bizantine: abia dacă o timidă reliefare, de altfel conformă convenţiilor Bizanţului, schiţa o evocare a formei; chipul rămînea calm, impasibil, iar privirea exprima şi-l înfrunta pe Dumnezeu. Dar o dată cu fiii şi elevii lui, producţiile aceleiaşi şcoli aveau să-şi schimbe foarte repede caracterul: umbrele devin mai puternice şi se străduiesc mai mult să creeze aparenţa unei materii reale, ieşind în relief pe Cruce; în plus sugestia psihică se îndepărtează de la o simbolică în întregime spirituală pentru a traduce o expresie care se actualizează. Ceea ce emană din Crist nu mai este expresia divinului încarnat într-o aparenţă; este manifestarea foarte omenească a unei suferinţe urcînd din toate fibrele torturate, din toţi nervii încordaţi ai celui martirizat. Un fel de spasm cuprinde trupul în întregime şi îl încovoaie, îl răsuceşte. Mijloace încă pur grafice încearcă să marcheze accentul fugitiv pe care paroxismul suferinţei îl imprimă muşchilor feţei; îi simţim întinzînd pielea, arcuind sprîncenele, contractînd gura şi lăsîndu-i colţurile în jos.

Trebuie să vedem aici nu numai reîntoarcerea într-o lume în care totul se va exprima iarăşi prin fizic, prin aparenţele fizice, sau suferinţele fizice, ci şi mărturia unei epoci de tranziţie. Certitudinile vechi nu mai sînt valabile. Nevoia unei reînnoiri se face simţită. De aici rezultă o teamă, o nelinişte şi în acelaşi timp un efort dureros a cărui pecete arta nu va întîrzia să o poarte. Această părăsire a erei bizantine, care în Italia va ceda locul imediat Renaşterii, aproape fără a cunoaşte această fază intermediară a Evului Mediu care, mai spre nord, a permis treceri nuanţate, provoacă criza caracteristică rupturilor în continuitate. Nu ne vom

mira deci regăsind, în fond, căutări analoge în aceste crucifixe și în sculpturile patetice ale fazei elenistice, în *Laocoon*, de pildă. Atunci, lumea antică, extenuată, nu mai putea răspunde cu formulele ei obișnuite exigențelor care își croiau drum și care își căutau o formă tatonînd. Și aici o civilizație nouă își pregătea apariția printre ruinele celei care o preceda: era civilizația creștină. Acum această civilizație, așa cum fusese formulată ea de Bizanț, întîlnește la rîndul ei exigențe cărora nu le mai dă răspuns, și din nou o violență neașteptată folosită în expresie, o participare la dramă sînt consecința acestei crize.

Ne aflăm încă în secolul al XIII-lea. O sută de ani mai tîrziu, arta nouă și-a găsit calea. Ea nu se mai mulțumește să devieze arta bizantină către un realism al formelor și al psihologiei, pe care aceasta îl vădea de altfel în aceeași perioadă, în faza corespunzătoare domniei Comnenilor și a Paleologilor și care a fost numită stilul Deutero-bizantin. Evul Mediu apusean care se încheia în același timp, făcea dovada, la rîndul său, prin obsesia morții, a urîțeniei, a suferinței, și prin recurgerea la un expresionism pe măsura acestora, că a ajuns și el la epuizare, la capăt, și că avea să facă loc în curînd unor căutări noi.

Aceste căutări au căpătat cel mai repede conștiință de direcția lor în Italia: încă în secolul al XIV-lea, un Pietro Cavallini, la Roma, apoi marele Giotto, au descoperit că reîntoarcerea la real trebuia să se înscrie pe linia tradițională greco-latină cu care creștinismul bizantin și oriental rupsese orice legătură. Evul Mediu nu lăsase să supraviețuiască decît unele urme, profund deformate, ale Antichității; s-a efectuat o revenire directă la aceasta; în ea e regăsit Renașterea italiană, care se prefigura, acel sentiment al volumelor și al maselor; puternic afirmate în relieful și în simplitatea lor geometrică, în care materia avea să se reinstaleze, pentru a-și regăsi densitatea și opulența, ele au reintrat în cadrele unei gîndiri ordonatoare, în care erau mereu prezente, subiacente, lecțiile geometriei.

Ce altceva avea să facă Rafael, la capătul acestui avînt, decît să revină la idealul de calitate care era legea artelor născute în imperiile agrare și să-l înalțe pînă la punctul său de armonie și de puritate cel mai extrem? Astfel, în el, s-a desăvîrșit visul care se conturase prin estetica Egiptu-

lui antic şi care înflorise sub cerul Greciei. Din Antichitate această estetică a rămas codificată în doctrina Frumosului ideal: realitatea este acceptată ca bază a Artei, ea este însă lent elaborată, transformată prin căutarea neobosită a ordinii care duce la armonie şi a calităţii percepută printr-o « facultate » care se numeşte gust. Ordinea raţională, care adusese inventarea geometriei şi a formelor sale sintetice, n-a făcut decît să-şi continue cursa rafinîndu-şi din ce în ce mai mult obiectul. Adeziunea la natură fiind fundamentală pentru civilizaţiile de tip agrar, realismul nu este pus la îndoială. Şi, într-adevăr, în tipul de viaţă bazat pe agricultură, natura este acceptată; ea este doar supusă avantajului pe care omul îl poate obţine de la ea, aplicîndu-i raţiunea şi legile sale de organizare.

Arta corespunzătoare acestei atitudini umane se bazează pe aceleaşi principii: ea nu se crede autorizată decît să aplice datelor furnizate de simţuri, care ne pun în contact cu realul, capacitatea pe care o are inteligenţa, sprijinită pe sensibilitate, de a se ataşa acestei materii prime; aceasta pentru a obţine cel mai mare avantaj posibil supunînd-o legilor ei fundamentale. Pentru a nu contraveni realismului, care este certitudinea de bază, se presupune, se admite că aceste legi ale raţiunii corespund legilor tainice ale universului exterior, fapt pe care îl confirmă, în secolul al XV-lea, perfecta funcţionare a disciplinelor ştiinţifice care iau naştere. Frumosul, la care ajunge elaborarea întreprinsă de artist, nu este aşadar presupus a fi arbitrar, inerent doar omului şi aspiraţiilor sale; se crede că el este inclus în realitate, aşa cum legile abstracte şi generale elaborate de spirit sînt cuprinse în multiplicitatea faptelor şi că e suficient să le degajăm pe cale raţională. Ridicarea Realului la Frumos prin organizarea şi armonizarea lui consistă aşadar, după cum se crede, în a-l reda, în definitiv, naturii sale celei mai adevărate pe care doar gîndirea umană este aptă s-o atingă. În spatele fantasmelor fenomenelor, Platon presupunea tipul pur şi absolut al ideii: filozofia sa nu făcea decît să exprime, în mod genial, principiile postulate de civilizaţia căreia îi aparţinea el. Aceste principii, care constituie armătura Occidentului, nu pot ajunge în domeniul practic decît la ştiinţa obiectivă iar în artă doar la realismul idealizat. Aceasta este linia pe care o reia Renaşterea, sudînd în lanţul

întrerupt noua verigă care va permite de aici înainte continuarea lui.

Această credință în real, care este astfel restituită, și pentru care realitatea este înainte de toate lumea pozitivă așa cum o pot explora simțurile, va avea o dezvoltare oarecum diferită în Europa din nordul Alpilor, unde ea urmează acelui Ev Mediu la care Italia nu luase parte decît superficial. Aici nu mai este vorba de Europa mediteraneană așezată în zona în care înflorise Antichitatea. Tradițiile acesteia sînt așadar mult mai puțin sensibile și constrîngătoare aici. Pe de altă parte, evoluția socială, continuată din secolul al XIII-lea cel puțin, stabilește primatul unei noi clase, burghezia, al cărei realism nu mai are aceleași baze ca acela al țăranului. Acesta din urmă este, în prezența naturii, în plenitudinea lui; burghezul, a cărui avere își are sursa în comerț și în bancă, are o concepție mult mai concretă despre bunurile materiale. Am văzut că el este atras să facă expertiza și să distingă substanța obiectelor și să aprecieze fără greș ceea ce o definește și îi dă valoarea comercială. În aceste condiții, restaurarea realismului în toate drepturile sale s-a săvîrșit în țările septentrionale într-un mod foarte deosebit de Italia. Definirea prin formă, prin structură, pe care o realizează spiritul în logica sa, va conta aici mult mai puțin decît perceperea nuanțată obținută prin ochi. Și cum materiile diferă între ele în aspectul lor, nu numai prin forma la care ele se pretează, indiferent dacă sînt prelucrate, ci și prin capacitatea lor distinctivă de a înfrunta lumina, de a o absorbi și de a o reflecta, aceasta va căpăta în paralel o importanță crescîndă. În acest fel realismul septentrional, așa cum a fost definit mai sus, a ajuns să marcheze prin resurse tehnice noi, datorate picturii în ulei, eterogenitatea lucrurilor în însăși consistența lor.

Aceste două concepții despre realism, dezvoltîndu-se înlăuntrul aceleiași civilizații, aceea a Europei, nu au întîrziat să fie în contact permanent și să procedeze la schimburi constante care le-au apropiat fără ca totuși acest lucru să le facă să-și piardă autonomia: pictura venețiană din secolul al XV-lea este receptivă la preceptele primitivilor flamanzi, așa cum în secolul următor artiștii din nord au început să vină în Peninsulă pentru a primi aici o lecție de armonie formală.

Această analiză ar putea fi continuată, dar esențialul a fost spus, de vreme ce s-a arătat că arta afirmă direct, la simpla privire, constantele mentale ce definesc o civilizație, fără ca prin aceasta să ascundă modalitatea lor de aplicare, după capriciul epocilor, al regiunilor, al evenimentelor care o fac să evolueze, al influențelor exterioare care îi perturbă cursul normal. Orice civilizație implică un « spirit » diferit și distinct; arta este materializarea lui vizibilă, epifania lui.

Civilizațiile înseși nu sînt decît aspectele unor moduri de existență mult mai generale și fundamentale care determină marile familii umane. Omenirea a trecut prin cîteva faze reduse la număr, care corespund fiecare unui mod de viață, așadar unei experiențe inițiale, ale cărei consecințe sînt inevitabile și specifice, atît asupra modului de a locui, de a se îmbrăca, de a organiza societatea, cît și asupra gîndirii și a sensibilității. Concepția pe care o au oamenii despre lume, viziunea pe care și-o făuresc în mod paralel asupra ei se elaborează sub influența experiențelor inițiale iar acestea variază potrivit circumstanțelor pînă la a nu avea uneori decît raporturi foarte îndepărtate. Or, arta se străduiește să reflecteze această viziune a lumii în imagini care să o transcrie cît mai fidel și de altfel cît mai spontan posibil; dar, cum ea este în același timp un meșteșug, o tehnică, ea le modelează, le elaborează după niște principii care și ele sînt în funcție de atitudinea radicală. Mai mult: artiștii, pe măsură ce se vor organiza și vor constitui o categorie deosebită în societate, vor dori să se ridice la conștiința și la definirea a ceea ce practică, vor ajunge astfel să-și « facă o idee » despre acest lucru. Aceasta va însemna nașterea Esteticii, care nu va întîrzia să provoace interesul față de ei a unor spirite care vor practica acest lucru într-un mod mai doctrinar și mai filozofic: aceste « suprastructuri » intelectuale ale Artei nu vor întîrzia să poarte la rîndul lor amprenta tendințelor inițiale, a luărilor de poziție care sînt impuse de o anumită experiență primară a vieții.

Arta nu numai că înregistrează și redă aceste mari mutații ale creierului uman, turnate de existență în tipare

diferite, dar le și exprimă în mod precis, le afirmă cu o asemenea claritate încît prin ea este poate posibilă recunoașterea și definirea lor. Omenirea, dincolo de civilizație, în sensul restrîns și istoric, dincolo de rase, apare divizată în veritabile specii, care marchează marile faze ale cuceririi lumii și a resurselor ei. Omul primitiv nu cunoaște altceva decît vînătoarea, adică o atenție îndreptată în întregime asupra prăzii eventuale, asupra mijloacelor de a o doborî și captura. Apoi agricultura adaugă resursele solului, lucrat cum se cuvine, și operează o serie de schimbări esențiale, dintre care nu cea mai lipsită de importanță este necesitatea de fixare pe un petec de pămînt, transmis în mod ereditar în familie, și unde aceleași rutine practicate an de an ajung la un rezultat identic. Această a doua fază s-a prelungit în timp pe mii de ani și părea să devină sinonimă cu civilizația pînă în clipa cînd, prin secolul al XVIII-lea, s-a ivit o nouă tentativă, aceea de a exploata energiile care zac în univers efectuînd asupra naturii o serie de transformări eficace: industria și mașinismul modern vor fi rezultatul acestora începînd din secolul al XIX-lea.

În afară de această descendență în care se înlănțuie progresele, trebuie să facem loc și la ceea ce s-ar putea numi alte experiențe ale lumii exterioare: există aceea a marinarului, înfruntînd totodată imensitatea mării și elementele naturii și constrîns să se deplaseze veșnic. Există, relativ asemănătoare, dar călătorind pe continente, familia nomazilor care a ignorat întotdeauna învățămintele pe care țăranul le trage din imobilitate și din familiarizarea cu pămîntul dar care a descoperit, dimpotrivă, posibilitățile amețitoare oferite de spațiul deschis și de goana care aici se poate desfășura în voie.

Acestea sînt, concepute în cea mai amplă generalitate a lor, principalele « specii » în care condițiile înseși ale existenței au împărțit umanitatea, de milenii. Este ușor de verificat că ele au impus artei chipuri diverse, imposibil de confundat și reflectînd de fiecare dată modurile de a concepe și de a executa legate de modul de a trăi.

Omul preistoric a trăit în caverne iar pe pereții acestora, și anume în locurile cele mai profunde, care nu par să fi fost locuite, ci mai degrabă folosite ca locuri de cult, a desenat, a gravat, a pictat scene în care figurează aproape

exclusiv animale. Subiectul este determinat de tipul de existență: vînătorul este preocupat de animal, deoarece acesta îi asigură blana cu care se îmbracă, carnea cu care se hrănește și chiar materia primă a uneltelor sale: pielea, osul. Care este rolul acestor reprezentări? Dacă nu exclud desigur plăcerea, deci căutarea estetică, ele sînt cerute de riturile magiei care le folosesc și fără îndoială de cultele religioase primitive care se întemeiază pe ele. Vînătorul nu se recunoaște numai prin alegerea subiectului ci și prin modul de a-l traduce la care recurge. La origine, după cum am văzut[1], el nu cunoaște decît linia conturului; ea va rămîne întotdeauna caracteristica esențială a imaginilor sale, chiar dacă folosirea reliefurilor stîncii, apoi practica unor sobre reliefări ale formelor, ca și adăugarea unor detalii și a unor culori se vor grefa pe acest suport.

De ce oare omul din paleolitic a inaugurat arta prin contur? Aceasta deoarece, în practica vieții, întîlnise aici una din primele noțiuni pe care se întemeiau actele sale. A vîna înseamnă a atinge animalul cu ajutorul unei arme; ochiul trebuie așadar, pentru a dirija mîna, să cunoască precis limitele țintei, adică ale zonei în interiorul căreia este esențial să ochești și să lovești. Conturul marchează foarte exact hotarul dincolo de care lovitura nu va mai avea efect și va scăpa prada rîvnită.

Caracterul dominant al acestor lucrări primitive decurge deci într-un fel dintr-o cauză sociologică. Există un al doilea caracter care nu are alte origini: atunci cînd examinăm aceste reprezentări așa cum sînt ele juxtapuse, sîntem frapați de dezordinea lor. Artistul preistoric n-are nici o idee despre grupare. El desenează în mod izolat figurile, neezitînd să le suprapună și să le încîlcească, în multe cazuri. De asemenea, se întîmplă rar ca el să le introducă într-o acțiune, să le unească printr-o legătură comună. Cel mult se pot cita rare confruntări ale animalului cu omul, care, la urma urmelor, nu apare decît în mod cu totul excepțional. S-ar spune că animalele au fost aruncate la întîmplare pe perete și că au căzut acolo ca niște confetti. Nici un plan prestabilit, nici o suprafață organizată. Chiar la o epocă tardivă, în magdalenian, pe tavanul grotei de la Altamira,

[1] Capitolul I.

unde arta atinge, atît prin grafism cît și prin concentrarea reliefării și a coloritului, o siguranță extremă, bizonii îngrămădiți sînt prezentați fără nici o coerență. Nici măcar nu se poate presupune că ar călca pe sol; nu este indicată nici o orizontală și chiar pozițiile haotice ale animalelor depind fiecare de un sus și un jos total incompatibile. Suprafața este umplută, ticsită la întîmplare, s-ar spune, pînă la limita conținutului și, mai mult, nici un cadru regulat nu determină perimetrul zonei decorate.

Aceste caracteristici rămîn constante pentru toată durata paleoliticului, oricare ar fi modificările aduse de o căutare și de o perfecționare mai intense.

Dacă trecem la arta următoare, le cea din neolitic, care este marcată de descoperirea și dezvoltarea agriculturii, totul se schimbă. În vreme ce desenul din neolitic era un desen de observație extrem de bine caracterizat, accentuînd trăsăturile distinctive după care se poate recunoaște o rasă de animal, neoliticul pare să manifeste o bruscă indiferență pentru trăsăturile specifice care permit identificarea acesteia. Pentru el animalul nu mai este decît un detaliu. La ce bun căutarea incisivă, accentuarea bătătoare la ochi? Trebuie oare să acuzăm arta de regres? În realitate, ea reflectă preocupări cu totul diferite. Ea cîștigă în puterea de generalizare ceea ce a pierdut în puterea de definire. Altfel spus, desenul aderă mai puțin la trăsătura care exprimă viața; dar, dimpotrivă, el parvine la o concepție mai abstractă a geometriei, știe să generalizeze și să reducă particularitățile la niște forme tip în care conceptul are o importanță mai mare decît observația. Arta ne pune de acum înainte în prezența unui om care gîndește și care vede lucrurile sub un alt unghi.

Organizarea spațiului, cu totul neglijată de oamenii din paleolitic care păreau chiar că nici nu l-au conceput, devine o dată cu agricultorii o preocupare primordială. Iată-ne brusc la opusul acestei anarhii aproape provocatoare. De îndată ce artistul este pus în fața suportului pe care își va așeza imaginea, el începe prin a determina limitele cîmpului care îi este acordat iar aceste limite le face să coincidă cu o formă geometrică simplă, un paralelogram. Aceasta nu este totul: asemenea copilului care, pentru a-și ghida mai bine scrisul pe hîrtie, trasează pe ea un cadrilaj regulat

obținut prin paralele duse la marginile paginii, artistul își liniază suprafața prin așezarea verticalelor și orizontalelor care se întretaie în unghi drept. De aici înainte, personajele, oameni, animale, vor găsi în orizontale un plan perfect regulat care va înlocui hazardul solului printr-o definire cu totul abstractă; iar pe acest sol, ele se vor ridica vertical, după o axă care va avea siguranța firului cu plumb.

Libertatea vie, în acțiune, a omului din paleolitic s-a stins. Totul se supune unei ordini, unei discipline, de natură conceptuală, care decurg din cele ale geometriei. Nu este vorba aici de un fenomen local, propriu unei rase ori unui ținut; într-adevăr el apare, cu aceeași siguranță și în același timp, atît în Egipt cît și în Mesopotamia. El reflectă deci tipul de existență comun celor două regiuni care, dezvoltînd posibilitățile agriculturii, descoperită o dată cu apariția neoliticului, au constituit primele imperii agrare. Cultura organizată a pămîntului a antrenat o producție depășind nevoile cultivatorilor. Un surplus a acumulat astfel o bogăție disponibilă. La munca cîmpului n-a mai fost necesară totalitatea populației. O parte importantă s-a separat de ea pentru a constitui orașele, unde se dezvoltă artizanatul și comerțul. Acest mod de viață, în care funcțiile și responsabilitățile se repartizează și se combină, reclamă o ordine directoare și instituții întemeiate pe legi; astfel apar șefii, care vor asuma mai întîi dubla sarcină de suverani și de preoți, înainte ca aceasta să se scindeze în două categorii directoare și asociate.

Această ordine introdusă în societate nu face decît s-o transpună pe aceea care, încă de la început, a avut misiunea de a organiza spațiul: a fost nevoie de inventarea geometriei, a cărei etimologie arată că n-a fost la origine decît măsurarea solului, atît pentru determinarea limitelor proprietății pe un pămînt a cărui întindere era restrînsă de posibilitatea de irigare, cît și pentru a desena conturul orașelor, unde locuitorii se grupau colectiv în formele decupate de arterele de aglomerație. Geometria s-a arătat deci a fi o necesitate primordială iar creierul omenesc, înarmat cu puterea de generalizare, n-a întîrziat să răspundă acestei porunci și să conceapă formele simple și fundamentale care, de aici înainte, vor rămîne mereu în vigoare.

Pe cînd omul din paleolitic nu se interesa decît de animal, de conformaţia şi de mişcarea lui, omul dezvoltat de la neolitic încoace se gîndeşte înainte de toate la suprafaţa constituită de sol şi la felul metodic de a scoate din el cît mai multe foloase. Observarea ascuţită a caracterului simptomatic trece deci pe planul doi; regularitatea dominată de gîndirea care concepe în mod clar şi practic devine principala preocupare. Scribul, ale cărui reprezentări vor fi frecvente, este de aici înainte mai apreciat decît ţintaşul. Realul are mai mică importanţă decît combinaţia care îl pune în valoare şi, aşa cum legea este temelia societăţii, regulile, tradiţiile înguste şi imperioase îl aservesc pe artist şi îl supun unui cod care se vrea imuabil.

Această constrîngere severă, aplicîndu-se atît la alegerea subiectelor, care răspundeau unei funcţii religioase şi sociale, cît şi la maniera de a le trata, a făcut ca arta să realizeze un mare progres. Pierzînd aproape posibilitatea iniţială, artistul, care prin definiţie este dotat cu o sensibilitate mai marcată, mai personală, a căutat o supapă pentru apetitul său de creaţie. O singură cale îi rămînea deschisă: calitatea cu care va fi capabil să înzestreze temele tradiţionale executate, potrivit unor precepte fixe. El a descoperit atunci că două subiecte presupuse identice, că două forme definite asemănătoare, pot totuşi să difere profund, prin valoarea estetică cu care vor fi împodobite. La o linie, la inflexiunile sale cele mai tainice, la intensitatea sau mlădierea mişcării ca şi a inciziei sale, la asta au trebuit să se reducă toate contribuţiile invenţiei artistice. Egiptul, în special, unde timp de milenii iconografia nu îngăduia nici o libertate, a dus pînă la ultima ei treaptă această percepţie rafinată şi invenţie ascuţită a rafinamentului sensibil. Grecia, după cum am mai spus-o, n-a făcut decît să continue acest efort, acest progres şi să le facă să beneficieze de posibilităţile noi pe care le oferea libertatea introdusă în organizarea socială.

Astfel, timp de mii de ani, civilizaţia s-a hrănit cu o estetică, ale cărei legi principale fuseseră elaborate de Grecia, urmînd Egiptului şi instituindu-se la rîndul ei în educatoare a Romei. A fost nevoie de condiţii noi de viaţă, mecanice şi industriale, pentru ca spiritul format de existenţa pe bază agrară să fie perimat. Examinarea lor va avea loc în această

carte atunci cînd va fi abordată problema pusă de criza contemporană [1].

Trebuie oare să ne limităm la o diviziune esențială a istoriei umane în care s-au succedat epoca vînătoarei, epoca agriculturii, și, astăzi, epoca energiei și a transformărilor ei? Cu siguranță aceste trei mari etape se înlănțuie perfect și duc, fără lacune, de la origini pînă în zilele noastre. Totuși, ele nu sînt suficiente pentru a putea explica toate marile orientări ale omenirii frămîntată de experiențe diverse.

Descoperirea metalului, de exemplu, a constituit de asemenea o dată considerabilă în istorie. Este vădit că ea marchează o schimbare corespunzătoare în forme și în decorul lor. Figurilor geometrice simple, procedînd prin divizarea cîmpului oferit artistului, li se adaugă un regim nou de linii care urmează o traiectorie continuă și schimbătoare, al cărei elan se exprimă prin arcuiri, ondulații, spirale. S-ar putea demonstra că metalul și fabricarea lui au introdus o nouă experiență: aceea a fluidității unei materii, care este topită, turnată ca un lichid, pornind de la minereul zgrunțuros și care nu ajunge din nou la starea de solidificare decît prin răcirea tiparului. Metalul este modelat printr-un șir de metamorfoze; substanța sa ușor flexibilă, îndată ce este subțiată în tije sau în fire, este legată de flexiunea curbilinie și de instabilitate. Nu este indiferentă nici constatarea că, așa cum au arătat istoricii, metalul a fost mai întîi apanajul unor făurari specializați, constituind grupuri nomade, asemeni țiganilor nomazi moderni, trecînd din țară în țară pentru a găsi surse de minereu virgine și o clientelă reînnoită, pe care ei o satisfăceau cu ajutorul unor forje portative.

Contextura civilizației metalului, modul de producție, genul de viață al celor care fabricau metalul nu mai sînt deci plasate sub semnul stabilității agrare, ci sub acela al migrației. El corespundea așadar destul de puțin spiritului civilizațiilor rurale, iar acestea, într-adevăr, nu i-au făcut loc decît ca unui adaos practic care venea să îmbogățească repertoriul posibilităților lor. Dimpotrivă, el a fost întîmpinat cu un spirit disponibil, care a înțeles îndată toate consecințele lui, de către popoarele care nu erau închise

---

[1] Capitolul XIII.

în tradiții stabile; doar ele puteau din capul locului să ia în considerare toate foloasele pe care le puteau trage de aici. În unele cazuri, navigatorii, de exemplu cretanii, au fost cei care au știut să-i exploateze resursele comerciale; dar mai ales nomazii au fost cei care au văzut în el posibilitatea de a crea un armament care să le permită să întreacă și să învingă aceste civilizații agrare a căror bogăție îi copleșea. Se știe, de pildă, ce expansiune bruscă au realizat galii datorită acestui echipament: ei au înfruntat și au diminuat puterea Romei, a Greciei pătrunzînd pînă în Asia Mică, unde s-au stabilit și au dat naștere neamului Galaților.

De altfel o legătură îi unește intim pe marinari și pe călăreții din stepă: și unii și ceilalți sînt nomazi, fie ai întinderilor marine, fie ai celor terestre. Marinarul, de fapt obișnuit cu elementul lichid, este predispus datorită lui să primească și să imagineze toate mlădierile al căror dinamism scapă de sub dominația formelor fixe. Însăși marea, spectacolul și practica ei, opune simțul mobilității continue simțului sedentarității la care incită viața cîmpului. Ruralul, închis în permanența ciclurilor și a regulilor, are repulsie față de schimbare, care este legea marinarului și a nomadului, și acesta este unul din motivele pentru care, așa cum am văzut, el n-a găsit nici o portiță de scăpare decît în perfecționarea constantă a ceea ce există: datinile culturii pămîntului se transmit în mod ereditar ca și proprietatea pe care ele sînt aplicate; ele nu sînt susceptibile decît de o lentă ameliorare. Cu siguranță, acesta este unul din motivele pentru care estetica popoarelor agrare a fost întemeiată pe o continuitate căreia îi repugnă aventurile, dar care caută, dimpotrivă, elevația și rafinamentul constant al calității execuției. Nomadul, din contră, nu cunoaște decît reînnoirea și aventura, lansarea în necunoscut.

În primul rînd spațiul, această dată fundamentală a oricărei reprezentări, are pentru el un sens cu totul diferit decît cel pe care îl are pentru agricultor. Pentru acesta din urmă, spațiul este întinderea pămîntului, pe care cadastrul îl divizează în proprietăți. Linia servește așadar la delimitarea formelor. Dimpotrivă, la toți nomazii, oricare ar fi elementul pe care se deplasează, apare o afirmare distinctă, autonomă, a desenului și a formelor, precum și a spiritului care caută să se reverse și să se formuleze în ele.

Se poate vedea aici cît de mare este pericolul tendinței prea răspîndite de a vedea într-o similitudine o influență exercitată prin timp și spațiu. În realitate, conjuncturile care guvernează formarea grupurilor umane, atunci cînd se repetă, dau naștere în mod aproape fatal acelorași moduri de expresie; circumstanțele diferite în care acestea reapar nu fac decît să le imprime particularități secundare.

Un exemplu va permite să măsurăm rolul constantelor și pe acela al influențelor. Civilizația cretană, dezvoltată din epoca minoică pînă în epoca miceniană, deci prin popoare de origini diferite implantate în mod succesiv pe același pămînt, prin drept autohton sau prin invazie, a cunoscut totuși o artă ale cărei principii și aspecte au rămas constante în esență. Această artă, creată de un popor căruia practica metalului și tradiția navigației îi erau familiare, se bazează, după cum se putea prevedea, pe întrebuințarea liniilor sinuoase, spiralate, însuflețite de mișcări propulsoare sau giratorii. Cu toate acestea, influența marilor imperii agrare, din Egipt și din Orientul mijlociu, s-a exercitat în mod fatal asupra acestei insule apropiate. Aportul lor este vizibil în dispozitivele fixe și simetrice: unul din cele mai frapante este dispozitivul ternar care așază două figuri asemănătoare de o parte și de alta a unei axe mediane, constituită de o altă figură sau de un arbore. Această schemă este de uz familiar în arta din Mesopotamia. Acțiunea exercitată din această parte a lumii pînă în Creta vecină explică adoptarea ei.

În mod reciproc, relațiile comerciale îi vor determina pe cretani să vină foarte des în Egipt și chiar să întemeieze acolo colonii. Sub această influență, arta egipteană, la rîndul ei, îndeosebi în epoca dinastiei a XVIII-a, cînd încerca să se reînnoiască avînd în același timp relații strînse cu cretanii, a permis să se instaleze în ea dispozitivele esențiale care caracterizează decorul minoic. Pe plafonul palatului lui Amenophis III din Teba, regăsim spiralele consecutive înlănțuindu-se după un ritm de răsucire inversat: originea lor cretană este confirmată de șirurile de capete de tauri care sînt intercalate acolo. Nu se poate trece sub tăcere efectul invers al acestor contacte intime între două civilizații. Nu există nici o îndoială că prin reciprocitate, la Cnosos, reliefurile pictate sau frescele se inspiră în mod foarte direct din naturalismul și din convențiile artei Faraonilor. S-ar

putea da nenumărate exemple: acela al faimosului « Prinț cu Crini », din palatul din Cnosos, care corespunde aproape trăsătură cu trăsătură unei categorii de picturi funerare foarte frecvente sub dinastia a XVIII-a, ca și acela al pisicii înhățînd niște gîște înspăimîntate printre tulpinele înalte care ies din apa bălților; aflîndu-și originea într-un mormînt civil teban din acea vreme, această din urmă temă reapare pe o placă ornată descoperită în cimitirul regilor din Micene.

Nimic nu este simplu în istoria și în psihologia omului și, dacă din haosul aparențelor este important să degajăm firele directoare, ar fi imprudent să ne limităn la unul singur pentru a explora și a explica totul. Influențele de la civilizație la civilizație sînt incontestabile, întocmai ca influențele de la individ la individ, dar nu mai puțin incontestabile sînt caracterele fundamentale ale tipurilor de existență. Trebuie să știm să descifrăm în orice artă ceea ce vine de la unele și ceea ce aparține altora, pentru a ajunge la o combinare nouă. Aceasta trebuie să fie preocuparea de bază a istoriei artei.

Pentru a reveni la acel regim grafic, exprimînd mișcarea în linie și supleţea în formă, în care se recunoaște o civilizație de tip nomad, este suficient să ne îndreptăm atenția asupra galilor și să ne deplasăm nu numai în spațiu ci și în timp (deoarece de la mijlocul mileniului II î.e.n. trecem la era creștină care se naște) pentru a recunoaște, nu fără surpriză, pe o cască din civilizația Tène, găsită la Amfreville, în Normandia, jocul spiralelor unite prin salturi fără sfîrșit, practicat în arta cretană. Aceste spirale în combinație ternară, precum și vîrtejurile care iau naștere la fiecare vîrf al unui triunghi, existau deja în decorul cioplit în șistul celebrului topor de ceremonie din Malia. Astfel, tema pe care am văzut-o transmițîndu-se din Creta pînă în Egipt, printr-un joc de influențe istorice, reapare aici, printr-un fenomen de palingeneză, fără ca să se poată presupune existența vreunui contact. Se confirmă că în interpretarea dată de artă aceleași cauze oferite de viață produc aceleași efecte. Arta celtică, din care Galia nu reprezintă decît o provincie, nu a cunoscut decît această artă dinamică, pe care a dus-o pînă la învolburări amețitoare.

Există în această privință unele constante evidente; personal am putut demonstra mai demult identitatea desene-

lor ornamentale de pe trei suprafețe circulare, una fiind capacul unui vas de piatră, provenind dintr-o grotă din Maronia, în Creta; a doua, o muchie de topor de bronz găsit în Transilvania și dovedind pătrunderea artei nomazilor din stepă; a treia, o placă de bronz din arta scandinavă, păstrată la Muzeul din Stockholm și stînd mărturie despre punctul extrem pe care aceiași nomazi l-au atins în Europa de nord. S-ar putea recunoaște un desen analog în ornamentația obiectelor metalice conservate în Anglia, care dovedesc importul, în Insulele Britanice, al stilului creat de modul de viață nomad și aplicat industriei metalului. Într-adevăr nomazii au fost meșteșugarii cei mai iscusiți ai metalului, avînd o tradiție constantă atît în făurirea armelor cît și a harnașamentului cailor. Înrudirea dintre nomazii de pe apă și cei de pe uscat este astfel demonstrată.

Dacă Creta s-a format singură sub dubla injoncțiune a mării și a metalului, arta din celelalte regiuni, ale cărei elemente comune le descoperim în întreaga Europă antică, în ceea ce pentru greco-latini constituia lumea barbarilor, și află dimpotrivă originea în arta stepelor, ea nefiind decît realizarea extremă a acesteia în spațiu.

În spațiul cuprins între frontiera Chinei, unde se stabiliseră Orzii, la cotul fluviului Galben, pînă în Europa, danubiană la sud, scandinavă la nord, germanică și celtică la centru, circulația intensă a triburilor războinice pe care nimic nu le lega de pămînt și care se îmbătau de deplasările lor continue prin vastele întinderi libere, a dat naștere legilor directoare ale acestei arte care trebuie definită ca fiind cea a nomazilor. Metalul este suportul ei obișnuit și de altfel cel mai bine păstrat: totuși unele vestigii conservate în ghețuri au permis să se verifice că ea își păstra caracterele atunci cînd era aplicată stofei și broderiilor.

Această artă avea să supraviețuiască așezării popoarelor; va supraviețui chiar vreme îndelungată din moment ce o vedem în Scandinavia și în Insulele Britanice transmițîndu-se pînă la arta creștină, care era pe cale să se nască. Irlanda și Scoția sînt cele care i-au aplicat atunci principiile active, pe care le regăsim mai accentuate, dacă e posibil, în miniaturile cu care călugării din secolele VII-VIII și-au împodobit manuscrisele. Ei au refuzat arta figurativă pe care creștinismul, ai cărui adevărați reprezentanți erau, o implantase în

Mediterana şi pe care ar fi trebuit să le-o insufle. S-au limitat la sinuozităţi şi răsuciri în care apar cîteva vestigii ale unor forme animale sau umane antrenate într-o nebunie giratorie care se complică printr-un veritabil labirint nesfîrşit de noduri şi împletituri.

Foarte asemănătoare este arta Ţărilor Scandinave, unde vikingii au continuat principiile nomazilor, devenind la rîndul lor navigatori, aşa cum fuseseră şi cretanii, ceea ce n-a făcut decît să le întărească fidelitatea faţă de acelaşi spirit de mişcare şi de goană a liniei. Creştinismul le-a preluat moştenirea şi în această privinţă şi, în portalul binecunoscut al bisericii din Urnes în Norvegia, regăsim, încă pe la 1050, încrustate în lemn, aceleaşi împletituri şi arabescuri, în care se îmbină evocarea animalieră cu abstracţiunea.

Termenul de arabesc ne duce cu gîndul către arta Islamului, care este şi ea fructul unei vieţi nomade, rămasă mereu fidelă, chiar şi atunci cînd s-a fixat, nostalgiei deşertului. Şi aici, o civilizaţie a cortului este cea care apare la origine. Or, este necesar de subliniat că arta arabă, la rîndul ei, a practicat excluderea figurii umane pînă la a face din acest lucru un principiu religios, şi s-a consacrat filamentelor împletite şi combinate ale arabescului, fără început şi sfîrşit, care se propagă într-o cursă nesfîrşită de-a lungul zidurilor sau pe suprafaţa obiectelor. Contactul cu civilizaţiile agrare tradiţionale n-a întîrziat să introducă aici folosirea geometriei regulate, cu pătratele, romburile, triunghiurile şi poligoanele ei; dar aceasta nu a rezistat la suflul care antrena cu sine toate formele într-o repetiţie nelimitată şi obsedantă. De data asta intersecţia liniilor drepte este cea care s-a adaptat la chemarea unei mişcări perpetue.

Arta determină astfel mari categorii umane corespunzînd unor familii psihologice diferite, care la rîndul lor sînt determinate de cauze foarte diverse, geografice, ereditare, sociologice. Mai există o cauză pe care nu o putem trece sub tăcere, înainte de a încheia această cercetare sumară. Este evident că, în funcţie de civilizaţii, omul se plasează în ceea ce s-ar putea numi « niveluri ale vîrstei mentale ».

În cel mai elementar, care este şi cel mai uşor de determinat, deoarece nu este încă supus combinaţiilor şi complicaţiilor nenumărate pe care împrejurările vieţii le vor dezvolta

mai tîrziu acţionează întotdeauna aceleaşi legi: fie că e vorba de arta copilăriei, reflectînd vîrsta individului, sau de arta numită, mai mult sau mai puţin potrivit, «primitivă», în care se exprimă vîrsta unei colectivităţi, o dispoziţie psihologică analogă generează consecinţe analoge.

Creierul omenesc, atunci cînd îşi începe cariera, se simte depăşit de tumultul unei experienţe pe care cu greu o poate percepe în diversitatea ei. Este firesc deci ca el să caute, atunci cînd e vorba de un copil ca şi atunci cînd este vorba de nişte popoare debutante, să se recunoască, adică să aplice conţinutului experienţele sale senzoriale, regulile clarităţii care permit înţelegerea. Spiritul nu înţelege decît ceea ce se adaptează unei ordini cu principii clare, putîndu-se reduce uşor la unitate. Se constată aşadar că toate aceste arte, exprimînd nivelul elementar al vieţii, forţează datele confuze furnizate de privire să se ordoneze cu simplitate: pentru aceasta, ele le adaptează pe de o parte formelor elementare ale geometriei, pătratul, dreptunghiul, cercul, pe de altă parte unor moduri de organizare vizînd de aproape unitatea, deci similitudinea: cel mai răspîndit este dispozitivul simetric în care două aspecte asemănătoare îşi răspund de o parte şi de alta a unei axe centrale într-o combinaţie ternară; ea se poate amplifica îmbrăţişînd cinci sau şapte elemente. Astfel, îl vedem pe copil reducînd figura umană la cîteva beţe şi la cîteva cercuri pe care încet-încet va învăţa să le complice, aşa cum arta populară întîlnindu-se cu arta popoarelor aşa-zis primitive, uneori sălbatice, adoptă cu predilecţie simetria.

Aceste niveluri mentale sînt independente, de altfel, de geografie ca şi de cronologie. Se pot observa, într-o aceeaşi regiune, adevărate întoarceri la nişte stadii anterioare. Un exemplu frapant este dat de ceea ce s-a petrecut în Egipt la sfîrşitul Antichităţii. Arta egipteană, după ce fusese unul din promotorii înfloririi greceşti, a suportat la rîndul ei consecinţa acesteia sub forma elenistică, care a dat naştere artei Ptolemeilor. Dar hegemonia greacă sau romană neliniştea popoarele de la delta Nilului, animate, în straturile populare, de un naţionalism mocnit, în vreme ce clasele cele mai bogate şi cele mai intelectuale se raliaseră Greciei, avînd din aceasta o serie de avantaje. Atunci cînd creştinismul a început să zdruncine, prin lovituri repetate, edificiul

păgînismului, păturile populare, oprimate, au simțit în aceasta un prilej de a-și manifesta opoziția și de a intra în luptă, de a ruina o civilizație care le fusese impusă și pe care o urau. Atunci extremului rafinament al artei alexandrine i-a urmat rusticitatea artei copte. Arta alexandrină exprima cultura păturilor de sus; arta coptă își afla rădăcinile în plebe. Această artă a efectuat atunci o regresiune spectaculară către bazele originare ale artei, către vîrsta mentală cea mai primitivă. Formele atît de savante și de subtile dezvoltate sub egida Greciei au revenit la schemele unei geometrii rudimentare și simpliste; în același timp dezinvoltura compozițiilor și a mișcărilor dispare pentru a face loc unor dispozitive simetrice și ternare; se poate vedea în aceasta reapariția artei Orientului Mijlociu, așa cum am văzut-o formulîndu-se în Mesopotamia, încă în mileniul al III-lea î.e.n. Este evident că aici nu pot fi invocate influențe. Dacă ele s-au manifestat, acest lucru n-a fost posibil decît prin anumite tradiții extrem de diluate. Este vorba, de fapt, de o artă care protestează împotriva civilizației care i-a fost suprapusă, și care revine la bazele sale; ea se instalează cu putere la nivelul mental corespunzător spiritului clasei populare.

Arta, prin luările de contact intime pe care le autorizează cu natura profundă a omului, nu numai că ne permite verificarea legilor de bază după care acesta evoluează și se adaptează vieții pe care o practică, dar s-ar putea chiar afirma că aduce poate, prin cîmpul ei de experiență specific, lumini pe care cu greu le-am afla pe altă cale.

CAPITOLUL XII

EPOCA MODERNĂ ȘI PSIHOLOGIA INDIVIDUALĂ

Psihologia artei surprinde colectivitățile în comportamentul lor: în acesta ea descoperă efectul factorilor exteriori, al influențelor exercitate de modul de viață sau de alte grupuri; ea urmărește de asemenea acțiunea internă a vieții care antrenează inevitabila înlănțuire a elanului, a maturizării și a bătrîneții.

Dar dacă cercetarea ei duce la cunoașterea legilor celor mai generale ale activității umane, ea poate totodată să ajute și la înțelegerea celor mai particulare. Într-adevăr arta este un veritabil revelator al individului, supus, în bună parte, disciplinelor grupului, dar aflînd, pe de altă parte, în el însuși un imbold de nestăvilit către afirmarea personalității sale distincte.

Capitolele anterioare (IV și V) au analizat îndeajuns, pentru a nu mai fi nevoie să revenim, modul în care puterea de expresie a imaginilor create de artist îl determină pe acesta să-și manifeste natura proprie în ceea ce are ea mai ireductibil la oricare alta. Însă, și aici, adevărul teoretic este dublat de adevărul istoric.

Societățile primitive sau antice n-au dat de loc posibilitatea manifestării individului pe care pur și simplu îl ignorau. Dar acesta, printr-o lentă dezvoltare, a căpătat o pondere mereu sporită în colectivitatea umană. Într-o zi el a început să-și dea seama de resursele pe care le deține

și care mai întîi s-au manifestat din instinct. Atunci și le-a cultivat și a ajuns să facă din ele rațiunea de a fi a creațiilor sale și baza esteticii. Dar pentru aceasta a fost nevoie de un efort milenar care nu a ieșit la « suprafață » decît în Renaștere și nu și-a făcut pe deplin efectul decît în secolul al XIX-lea.

Acest efort era implicat de existența însăși a vieții, a cărei întreprindere principală părea a fi aceea de a scăpa de determinismul riguros care guvernează legile fizice: ea pare să efectueze, începînd de la vegetal, un drum ascendent progresiv în căutarea libertății.

În măsura în care omul încă se aseamănă animalului, el păstrează un comportament colectiv, însă pe măsură ce împinge mai departe aventura și înțelege să-și asigure deplinătatea drepturilor sale, el dobîndește capacitatea inițiativei. Fiecare existență tinde să se realizeze ca un tot și să-și desfășoare posibilitățile virtuale în eu; astfel se imprimă caracterul ei acțiunilor care sînt totuși impuse de legile generale. Viața, care și-a anexat domeniul duratei și și-a găsit aici cîmpul ei natural, îi dă adevăratul ei sens introducînd aventura evoluției. Durata n-ar putea fi constituită dintr-o simplă repetare identică, fără a sărăci, fără a decădea și a se steriliza; și-ar pierde astfel pînă și sensul. Și nici nu se poate mulțumi cu teoria falsă a ciclurilor care ar readuce-o la același punct, după cum presupuneau unii Antici. Natura ei este de a pătrunde tot mai departe, de a înainta spre viitorul care o așteaptă și pe care îl elaborează. Ea nu se poate concepe fără dreptul de a alege între mai multe posibilități și de a-și desfășura darul creației, al noutății.

Și, într-adevăr, încă de la apariția ei, totul se petrece ca și cum un enorm efort, mai întîi pe dibuite, apoi din ce în ce mai sigur ar împinge-o să scape de determinismul care domină în lumea spațiului și a materiei; ea îi opune neîncetat vocația de libertate, care a aflat în om un instrument de dezvoltare; umanitatea însăși a avansat în această direcție acordînd o importanță sporită individului, independenței și inițiativei sale. Istoria, pînă în zilele noastre, se poate interpreta ca un efort neobosit, dacă nu neîntrerupt, de a promova individul; în secolul al XIX-lea el a căpătat o importanță pe care niciodată n-ar fi tolerat-o, nici măcar n-ar fi conceput-o, societățile anterioare.

Această convertire la individual a fost atît de rapidă şi atît de totală încît a ajuns poate la un exces precoce şi aleatoriu. Nu este deci exclus ca, pentru a restabili echilibrul înaintării, să se efectueze reîntoarceri către adevărul colectiv; epoca noastră chiar pare să stea mărturie acestui lucru. Dar nu este desigur vorba decît de o mişcare compensatoare, de o regularizare instinctivă.

E adevărat că traiectoria parcursă pînă aici de specia noastră pare să se îndrepte irezistibil către o libertate a cărei expresie cea mai avansată rămîne individul. Societatea va trebui fără îndoială să se apere împotriva dezordinii, împotriva haosului cărora această libertate le-ar da naştere dacă ar fi rău înţeleasă şi ar ajunge la o anarhie sterilă. Luarea de conştiinţă asupra puterii şi a resurselor sale, care a continuat fără răgaz, a dat artei rezonanţe noi; lăsînd deoparte cîţiva precursori, acestea nu s-au degajat cu adevărat decît în cursul ultimelor secole, ajungînd să suscite formele excesiv răsfăţate de epoca noastră. Psihologia artei poate aşadar, într-un fel, să-şi întoarcă luneta şi, după ce a examinat grupările care constituie ansamblurile cele mai ample, să-şi localizeze atenţia asupra cazului cel mai particular, acela al unei personalităţi ce caută să se constituie şi să tragă foloase din ea însăşi şi numai din ea.

Capitolele anterioare prezentîndu-ne de exemplu cazul lui Rubens şi al lui Van Dyck, ne-au permis să măsurăm în ce măsură încă în secolul al XVII-lea, doi oameni care, în aparenţă, sînt destinaţi să se supună aceloraşi fatalităţi de origine, rasă, mediu, şcoală şi chiar de atelier, rămîn în mod ireductibil distincţi. Elementele pe care ei le introduc în opere depind într-adevăr de acelaşi centru de gravitaţie care domină toate componentele conştiinţei: eul lor care simte şi gîndeşte.

Pentru a descoperi în mod experimental, s-ar putea spune, puterea de acţiune, de modificare şi de invenţie exercitată de acest eu, nu avem decît să alăturăm trei artişti mai moderni puşi în faţa aceluiaşi model exterior şi străduindu-se să se reprezinte. Pe de o parte, există « obiectul » identic pentru toţi trei: în cazul ales, acesta va fi *Catedrala din Chartres*; pe de altă parte există « subiectul », pictorul. Această intrare în scenă a subiectivului îşi va lăsa amprenta deformatoare asupra datului obiectiv. Corot îşi instalează

şevaletul în faţa Catedralei în 1830. În acel an în care Romantismul îşi dezlănţuia revolta şi invita la frenezii, Corot pare să păstreze în el sufletul unui primitiv din secolul al XV-lea. El îşi deschide cu încîntare ochii asupra naturii. Este fermecat de lumina care o împodobeşte cu imaterialitatea şi transparenţele ei. Cu un fel de umilinţă a sufletului nu se gîndeşte decît să fixeze minunata privelişte.

Este oare acesta realism? Este oare obiectivitate? Nu, căci chiar în alegerea acestei discipline de exactitudine, pe care şi-o impune pictorul, el îşi dezvăluie fiinţa. Ciudată personalitate care se afirmă cu atît mai mult cu cît se şterge! Ea este alcătuită din puritate şi nu îşi tolerează deci nici un artificiu, nici un apel la retorică; este alcătuită totodată din iubire. Iar această supunere faţă de spectacolul pe care îl observă pictorul nu este decît o dăruire de sine faţă de frumosul pe care îl descoperă în Creaţie. Această exactitudine care este evidentă în decupajul net al formelor arhitecturii, în limpezimea aerului, în înregistrarea subtilă a valorilor care sînt asemeni cîntecului luminii, vădeşte un act de credinţă şi de fervoare şi, în acelaşi timp, de sinceritate. Turnurile se înalţă, ascuţite, pe cerul împînzit de nori; lumina nu tolerează nici o penumbră; contrastul dintre umbre şi lumini subliniază cu claritate, deşi cu blîndeţe, ferma asiză a blocurilor de piatră, nu numai în celebrul edificiu, ci şi în casa de la marginea drumului. Corot spunea că există artişti care se înalţă ca vulturii în tăria cerului cu o puternică bătaie de aripă, dar că el nu era decît mica ciocîrlie care se înalţă dimineaţa din lanuri, şi care cîntă ziua ce se naşte. În transparenţa uşoară a dimineţii, la ceasul cînd soarele nu este încă pătat de aerul plin de praf, Catedrala ţese parcă un sunet cristalin. Există aici ceva candid, fără să fie totuşi naiv, căci intervine o determinare, o stăpînire a formei în care aflăm un ecou din savoarea cartesiană a geniului francez.

Catedrala din Chartres pe care a pictat-o Utrillo, în primii ani ai secolului al XX-lea, pare mai întîi să ţină de o sensibilitate asemănătoare. Piatra are aceleaşi alburi virginale; cerul, aerul şi lumina, aceleaşi purităţi. Privirea, atingînd aceste ziduri vechi, trezeşte în ele un zvon vesel de clopoţei neauziţi. Şi totuşi, în această comunitate care poate este cea a tradiţiei naţionale, este imposibil să nu sesizezi un

accent cu totul diferit. La Corot, aflăm o delicateţe foarte pariziană şi firească pentru un om descins dintr-o familie înstărită: mama sa, modistă reputată, dirija gustul parizian. Primii ani ai lui Corot au fost scăldaţi în această atmosferă rafinată şi feminină. Duioşia sa aleasă oglindeşte acest lucru.

Nu acelaşi lucru se întîmplă cu Utrillo: de origine obscură şi îndoielnică, fiu natural al Suzannei Valadon care a fost un model reputat şi în acelaşi timp o pictoriţă celebră, el a păstrat în viaţa sa o oarecare stînjeneală. Planurile lui au, la pornire, puritatea lui Corot dar se pierd la jumătatea drumului spre realizare. Există în om şi în psihologia lui ceva neterminat, ca şi cum nu s-ar fi desprins cu totul de adolescenţă ba chiar de copilărie. Intervine aici o tulburare profundă: inteligenţa neîmplinită, şovăitoare, a pictorului a fost încontinuu ameninţată şi degradată de alcoolismul care l-a doborît de timpuriu. Desigur, el remarcă exact rectitudinea Catedralei şi a avîntului ei, se emoţionează în faţa calităţii pietrei şi a liniilor. Însă piatra este cea care domină acum liniile, căci se păstrează la el o ataşare faţă de materie, de care nu se eliberează îndeajuns şi pe care Corot o depăşea cu uşurinţă prin avîntul spiritului. Albul Catedralei era, sub penelul acestuia din urmă, acela al unui monument antic tăiat în marmură. Piatra pe care o pictează şi o vede Utrillo se aseamănă cu umila tencuială a foburgurilor, al căror alb zgrunţuros a fost aşezat cu o mînă grosolană şi a fost murdărit de toate zgurile purtate de vînt sau de ploaie. Ceea ce sesizăm în pînza lui Utrillo vădeşte o complexitate foarte deosebită de cea a lui Corot; Utrillo a numit cutare biserică pe care o picta: « La Petite Communiante ». Şi, într-adevăr, există în arta sa farmecul stîngaci şi ingenuu al copilăriei, dar al unei copilării bolnăvicioase, fugind cu spaimă de responsabilităţile vîrstei şi marcată de un viciu ascuns, acela al fumurilor care murdăresc respiraţia şi vederea.

Vom găsi oare o *Catedrală din Chartres* deosebită? Ne-o oferă Soutine. Ce om diferit şi ce viziune diferită! De data asta este vorba de un evreu, purtînd în el destinul tragic al unei rase urmărite şi persecutate, şi în acelaşi timp de un slav, cu sensibilitate instabilă, incertă şi vehementă totodată. Dacă Utrillo ţinea de Corot prin apartenenţa

la o cultură comună franceză, Soutine are comun cu pictorul din Montmartre un destin mizerabil, frămîntat de demonii vinului, în special. Nici el nu știe, nu poate să se adapteze vieții. În fața Catedralei din Chartres, al cărei geniu îi este atît de străin, ezită și se pierde: atîta rectitudine inflexibilă și delicată, în același timp, nu află nici un ecou în el. Nu sesizează decît efortul gotic spre înălțare, spre ridicarea la verticală. Însă piatra este ca o materie moale care se topește. Se topește sub focul cerului care o copleșește: vijelia, furtuna umplu spațiul cu răbufnirea lor și totul șovăie și amenință să se prăbușească sub acest asalt. Catedrala se înalță desigur, dar de data asta ca un trunchi fulgerat, cu așchii de scoarță care se zbîrlesc, ciopîrțite, în toate părțile. Ea se clatină sub presiunea la care este supusă. Ea începe să se topească. Nu mai este decît un elan zdrobit și curînd spulberat. Sufletul lui Soutine a fost mai puternic decît sufletul Catedralei.

Francezul, chiar atunci cînd e expresionist, nu comunică o angoasă atît de dramatică. Dacă Lorjou, la rîndul său, violentează catedrala, el o face pentru a-i da un caracter fantomatic, ridicîndu-se împotriva limitelor tradiționale ale temperamentului național și dorind să ajungă la lirism.

Astfel, un monument unic, al cărui caracter fiecare artist a vrut în mod sincer să-l sesizeze, nu mai este decît imaginea, mereu diferită și reînnoită, a unor individualități. Iar legăturile care subzistă între pînze sînt datorate mult mai puțin modelului abordat decît similitudinilor intime supraviețuind în ei în ciuda diversității temperamentelor și culturilor.

Este adevărat, materia inertă a lucrurilor prezintă o pasivitate cu care omul crede că se poate juca după placul său. Ce se va întîmpla în acest caz cu un chip omenesc? Aici personalitatea pictorului crede că se dă în lături în fața aceleia a modelului, care se cere fixată pe pînză și caracterizată. Portretul n-ar mai avea rațiunea de a fi fără această fidelitate care este postulatul său. Un triptic analog celui pe care l-a prilejuit Catedrala din Chartres poate fi constituit de portretele unei individualități puternice, aceea a lui Mallarmé. Fizionomia ascuțită, distantă și insațiabilă a poetului care a vrut să depășească toate transparențele poeziei, dar care s-a izbit de cristalul ei compact, este bine-

cunoscută, aşa cum a fost înregistrată în nenumărate rînduri de obiectivul fotografic. Portretul lui Renoir pare cel mai asemănător, în măsura în care aminteşte cel mai bine trăsăturile fixate de camera obscură. Totul este ascuţit, sprîncenele tăioase, nasul subţire şi drept, mustaţa şi barba bine croite, mai ales ochii negri şi strălucitori, ca nişte nestemate întunecate. În această oglindă, totuşi, o atenţie ceva mai susţinută risipeşte fantoma poetului şi vede formîndu-se în locul ei imaginea pictorului. Tot ce era nesigur şi visător, timid şi îndrăzneţ totodată, proiectat către necunoscut şi chiar către esoteric, s-a spulberat. Nu mai rămîne nimic din toate acestea. Renoir era un om simplu, fără ascunzişuri fără îndoială, ca şi măruntul profesor de engleză, funcţionar disciplinat, în care a crezut că se recunoaşte. El l-a pictat în structurile şi volumele capului, rotund şi regulat, în sănătatea pielii prin care curge un sînge aprig. Totul a devenit clar şi fără complicaţii sub privirea pictorului, care iubea fructele, fructele de la ţară, merele, dar şi carnaţia proaspătă şi sănătoasă. Există aici ceva din micul burghez intelectual îmbinat cu ceva dintr-un ofiţer în retragere: înainte de toate o hotărîre şi o rectitudine, pe care totuşi fineţea îşi pune accentul.

Sub penelul lui Manet, fiu al unor mari burghezi parizieni, vedem apărînd un mare burghez, a cărui lenevie nonşalantă s-a putut consacra unor visări fără sfîrşit. Mallarmé, încheiat corect la toţi nasturii şi cu cravată, s-a lăsat să alunece peste pernele sofalei şi şi-a încrucişat confortabil picioarele. Fără îndoială, astfel primea el, în micul său apartament, curtea admirativă a unor intelectuali care erau ameţiţi de verbul lui minunat. Mîini leneşe şi fine; una, inutilă, a fost vîrîtă în buzunar, cealaltă ţine o ţigară de foi, care, neglijată, fumegă îndelung; mîna s-a aşezat pe « alba foaie pe care albeaţa ei o apără ». Poetul se concentrează în reveria sa şi lasă să plutească peste lume o privire neatentă care vădeşte căutarea interioară. E artistul, în sensul foarte particular în care îl înţelegea acest sfîrşit de secol, artistul care îşi oferă silueta aristocratică, subţiată, faţa sa cu obraji osoşi şi aproape scobiţi şi lăsînd să iasă în relief creasta ascuţită a nasului deasupra unor lungi mustăţi în vînt prin care se schiţează mustăţile unui alt poet, Henri de Régnier. Manet a sesizat ceea ce era imaginea

reflectată a propriei sale naturi de pictor rasat, cu viziune incisivă, cu execuție nervoasă și scînteietoare; el a fraternizat cu poetul în sînul atmosferei exclusiv pariziene unde se elaborau pe atunci toate rafinamentele amatorilor, toate îndrăznelile care împodobeau o tradiție căreia unii vroiau să-i dea o savoare nouă.

Atunci s-a ivit Gauguin. El este cel care a măsurat, dimpotrivă, epuizarea unei societăți prea bătrîne, sclerozată în riturile ei sau epuizată de plăceri. El va fugi de ea pînă în Pacific pentru a muri în această întoarcere la sursele intacte. Ce legătură ar fi putut el oare avea cu măruntul profesor sau cu mondenul hipercivilizat și suprarafinat? Ceea ce îl frapează mai întîi în fizionomia ce i se prezintă este urechea, o ureche de faun, ascuțită la capăt, despre care nepoata lui Mallarmé mărturisea o dată, într-un interviu, că era o caracteristică a familiei. Urechea exista deci, dar ceilalți pictori nu remarcaseră această anomalie; ea nu le sugerase nimic și totuși trebuia ca Pan să rivalizeze cu Apollo în Mallarmé pentru ca acesta să scrie *După-amiaza unui faun*. Cît despre Gauguin, opera lui Mallarmé nu îl interesa de loc prin supralicitarea rafinamentului, ci prin trezirea primordialului. Partea osoasă pe care o văzuse Manet, el o subliniază, o combină cu o barbă nerasă, care îi dă feței un aspect neglijent, hirsut și aproape morbid. Ochiul visează ca și la Manet. Dar visarea nu mai este o divagație subtilă. Ea devine aspră, aproape sălbatică, pe această figură de țăran bătrîn cu obrajii supți; ea a pornit în căutarea marii taine a lucrurilor, în căutarea enigmei universului. Devine obsesie iar această obsesie, ca și în multe alte tablouri ale lui Gauguin, ia înfățișarea concretă a unui animal; s-ar spune că acesta emană din cap pentru a-l domina ca geniul său necunoscut: acest cioc și acest ochi de pasăre sînt cele ale corbului, al cărui zbor negru intrase în poezie o dată cu Edgar Poe și al cărui model Gauguin îl împrumuta de altfel dintr-o gravură de Manet. Pasărea întunecată a venit să se așeze lîngă urechea poetului, purtător al acelui « Nevermore » și mesager al acelor zei tainici pe care Gauguin avea să meargă să-i caute atît de departe.

Desigur, toate aceste caracteristici există mai mult sau mai puțin latente sau manifeste în persoana lui Mal-

larmé, dar fiecare pictor s-a îndreptat către aceea în care se recunoştea el însuşi şi a reluat semnele distinctive prin care el însuşi se putea reda. Spiritul poetului era făcut din armonia şi din echilibrul lor, de data asta sparte: fiecare pictor îşi ia în stăpînire prada pentru a o reintroduce în combinaţia care formează propria sa individualitate. Solicitarea, deformarea, anexarea iau parte la acest transfer.

Orice personalitate este un joc de echilibru constant şi neîncetat reînnoit între impulsuri diverse, uneori contradictorii la origine, însă din care fiecare dintre noi se străduieşte să construiască întregul coerent în care vrea să se recunoască. Această combinaţie precară este fără încetare pusă în discuţie, căci dozarea ei este modificată de întăririle sau, dimpotrivă, de rănile, de rupturile pe care le aduc întîmplările vieţii. Prin episoadele diverse pe care le traversează, unitatea unei fiinţe trece, flexibilă, cu ocolişuri imprevizibile, asemenea firului ce leagă perlele disparate ale unui colier.

Oare arta îşi poate apropria îndeajuns ţesătura schimbătoare a unei fiinţe, pentru a-i reda, în sînul unităţii sale generale, ezitările, variaţiile asemeni peripeţiilor unei drame nesfîrşite? Un răspuns valabil nu poate fi dat decît prin mărturia operelor. Aşa cum unele individualităţi s-au evidenţiat prin ceea ce le caracteriza şi le deosebea, atunci cînd erau juxtapuse pe suportul unui subiect comun, confruntarea, în cursul uneia şi aceleiaşi cariere a două tablouri executate de acelaşi artist şi reprezentînd acelaşi subiect, acelaşi peisaj, trebuie să comporte aceleaşi confesiuni.

Puţin după 1830, un tînăr peisagist descoperea natura. El se numea Théodore Rousseau şi avea să cunoască gloria, apoi o nedreaptă discreditare postumă, aceea care, mai tîrziu, a condamnat realismul. Fiind romantic, el căuta, după exemplul marilor lirici germani, revelarea forţelor universale care pot să amplifice şi să avînte sensibilitatea noastră atunci cînd aceasta ştie să se acorde cu ele. El se îndreaptă atunci înspre munţi, spre cei din Jura şi, în spaţiul îngust al *Trecătoarei de la Faucille*, rămîne înfiorat de priveliştea celor mai înalte culmi, a stîncilor şi a gheţarilor din lanţul Mont Blanc-ului, dominînd, printr-un contrast violent, şesul întins unde dormitează apele lacului Geneva.

Încă o dată, putem recurge la fotografie pentru a confrunta ceea ce ne arată o înregistrare mecanică și obiectivă și tot ceea ce interpretarea dată de o ființă vibrantă poate adăuga peisajului, ceea ce poate totodată să-i substituie. Se rupea așadar cu vechea concepție armonioasă despre natură, moștenită de la greco-latinii care căutau în ea, în cadențele și în ritmurile ei, seninătatea și echilibrul unei arhitecturi care era opera lui Dumnezeu. Se întorcea spatele lui Poussin, care nu mai putea fi văzut altfel decît prin imitațiile seci ale urmașilor lui îndepărtați. Iarbă din locurile de trecere de la țară și din preajma orașelor! Doar muntele, prin înălțimile lui abrupte și prin spațiul pe care-l oferă elementelor dezlănțuite, poate făgădui un acord deplin cu sensibilitatea neliniștită.

Și, într-adevăr, Rousseau a venit să se aplece peste marginea cîmpiei, într-o zi cînd furtuna se dezlănțuia pătimașă. În primul plan, frunzișul aspru și zbîrlit al unui brad pare să accentueze golurile sub izbiturile vijeliei; chiar și stîncile, în formele îndrăznețe în care s-au dizlocat, se înalță ca vestigiile în ruină ale unui străvechi dezastru. Cîmpia se întinde, însă lumina, care presară licăriri pe oglinda apelor, este interceptată și pretutindeni se întind umbre sinistre, pe care le străpung pe alocuri crestele zimțate ale înălțimilor. « Porniți vijelii mult dorite! » exclamase primul dintre romantici, Chateaubriand. Și iată că în vastele și semețele tării ale cerului, furtuna destramă, sub puterea vînturilor, formele nebunești ale norilor, zdrențuite de razele care luptă și le străpung. Pe alocuri, norii se adună din nou în mase compacte și întunecate. În dreapta fulgere repetate izbucnesc, legînd prin scînteia lor uriașă norii încărcați cu electricitate de culmile înzăpezite și livide. Peste aceste forme zimțate, privirea se rănește ca peste maxilarul înțesat de colți al anumitor pești, al unui rechin. Nu te poți abține să nu chemi în ajutor accentele sonore și tunătoare ale lui Berlioz. Acesta este Rousseau la douăzeci de ani, a cărui tinerețe vuind de sevă își celebrează nunta cu explozia contemporană a pasiunilor și cu dezlănțuirea întregii naturi.

Vor trece treizeci de ani și același om va reveni în același loc. Oare același om? Într-un sens da, și totuși nu mai este același. În 1863, el privește din nou vasta întindere

lichidă a lacului. El vede totul mai de departe și mai de sus. Brazii docili s-au grupat în păduri, care înveșmîntă ca o blană umărul contraforturilor. Stîncile abrupte și izolate au dispărut. Nu se mai văd decît movile care cu ondulările lor continue, pe care sînt plantați arbori singuratici, rup monotonia cîmpiei, după același ritm nepăsător ca și șerpuirea unui drum. Totul se micșorează pentru a fi absorbit în linia neîntreruptă a terenurilor care, din ce în ce mai domolite, ajung curînd la marea linie orizontală, netedă și imobilă a apelor. Dincolo de ea, o pantă progresivă urcă din nou ca o temelie a lanțului Alpilor, ale căror culmi înalte marchează cerul cu scurte accente ori se ascund în pîcla norilor. Théodore Rousseau s-a apropiat de pragul morții, care îl aștepta patru ani mai tîrziu. El ajunge la detașarea și la seninătatea unde se stabilește o echivalență între infinitul mic al oamenilor, al arborilor, al caselor și infinitul mare al spațiului.

În această deosebire tranșantă dintre cele două opere, unde se poate sesiza oare continuitatea omului? Ea se află în această efuziune către viața cosmică, prin care se apropie dacă ne gîndim bine, de pictorii budiști ai Chinei, și care de fiecare dată întîlnește, pentru a se reda, termenii răspunzînd unei vîrste diferite. Viața este inclusă în întregime în univers, iar aspectele succesive pe care noi i le descoperim de-a lungul capitolelor existenței noastre nu sînt de fiecare dată decît răsfrîngerea Ființei supreme pe fațetele succesive pe care i le oferim. Acest pretins realist nu este de fapt un realist, de vreme ce el vede natura de fiecare dată alta, transmițîndu-i de fiecare dată ecoul problemelor care îl frămîntă. Acțiunea diferă, însă credința rămîne identică în sufletul universal pe care el îl presimte în lucruri.

Astfel fiecare vîrstă a vieții realizează un echilibru, a cărui dozare nu se repartizează în același mod, între elementele din care sîntem constituiți și care frămîntă adîncul nostru. Oare nu se întîmplă însă ca unul sau altul dintre chiar aceste elemente, venind din surse distincte și păstrînd în noi o relativă autonomie, să se detașeze ieșind în evidență din armonia pe care ele au reușit s-o constituie? Oare arta le va distinge și le va prezenta în mod izolat cunoașterii noastre? Iar această complexitate din noi înșine pe care orice om o poate observa în sine și pe care în

orice caz el o vădeşte mereu în conduita şi în întîmplările sale neprevăzute, o va detecta oare arta? În spatele individualităţii pe care o înregistrează, va şti ea să procedeze la analiza părţilor care o compun, aşa cum prima ştie să frîngă aparenta unitate a luminii şi să dezvăluie culorile care sînt topite acolo?

Cézanne provensalul pe de o parte, *Muntele Sainte-Victoire*, dominînd oraşul Aix, de cealaltă parte, iată doi parteneri care se cunosc dintotdeauna şi se pare că nu se mai poate aştepta mare lucru din întîlnirea lor. Totuşi, atunci cînd Cézanne se apucă să picteze Muntele Sainte-Victoire, viziunea sa nu numai că reînnoieşte imaginea tradiţională a acestuia, pe care o lăsaseră artiştii de pînă la el, dar el extrage de aici o diversitate care nu face decît să răspundă propriei sale diversităţi. Există oare ceva mai apropiat de Grecia decît aceste peisaje ale Provenţei? În Cézanne subzistă ceva grecesc, ceva din acei greci care au ştiut să descopere Marsilia şi să se stabilească acolo cu multe secole în urmă. Uneori (mărturie stă versiunea colecţiei Pellerin), în stînca ce se înalţă spre cerul strălucitor, el decupează parcă un fronton, prin care trece un ecou din Parthenon. Iar înălţimea stîncilor se ridică în întregime întocmai ca Acropole! Peisajul se dă în lături în faţa nobleţei acestor forme înălţate, statice şi regulate. Nu mai există decît orizontalitatea planurilor din spaţiu, a viaductului care îl traversează, sau a zidului a cărui margine devine paralelă cu cadrul. Pe această bază, într-un jet pe care abia îl arcuiesc cîteva curbe, trunchiurile îşi înalţă perpendicular verticalitatea lor.

Într-o altă zi, iar de data asta tabloul este conservat la National Gallery, Cézanne se simte îndemnat să îndulcească cu o tandreţe mai franţuzească această solidă asiză clasică. Muntele a păstrat aceeaşi linie generală, dar coasta lui îi accentuează urcuşul la ieşirea din trecătoarea care îi taie panta. Această inflexiune, suplă ca aceea a unei ghirlande, devine punctul de plecare al unui dans al ramurilor, sprinten, uşor legănat de adierile vîntului; o cadenţă reţinută, ritmată, se schiţează în jocul curbelor care îşi răspund, se completează ori se opun. Trunchiul din primul plan se mlădiază ca şi creanga plecată. Liniile trasate de drumuri şi de demarcaţiile cîmpurilor urcă spre depărtare în zig-

zaguri alternate. Antichitatea nu mai renaşte cu amintirea templelor, ci cu aceea a statuetelor de Tanagra, cu pasul lor măsurat şi suplu, ale căror falduri ştiu să le urmeze gesturile combinate pentru a păstra simetria.

În Cézanne există moştenitorul antichităţii dar şi continuitatea franceză; în el există, de asemenea, ceva cu totul diferit, meridionalul, obişnuit să se proiecteze în afară, în soare, în căldura fremătătoare din piaţa publică, obişnuit să discute cu aprindere şi cu vehemenţă, a cărui imagine convenţională a ajuns să fie marsiliezul. În aceste porturi mari, deschise spre Mediterana, au luat naştere focarele Barocului, de la Barcelona pînă la Neapole trecînd prin Marsilia, Toulon, Genova. Aici sîngele este aprig şi se înfierbîntă uşor. O forţă irezistibilă se degajă din el, îi însufleţeşte tot trupul, înflăcărează sensibilitatea, îi place să se arunce, asemeni unui înotător, în viaţa naturii înconjurătoare. Fragonard a demonstrat şi el acest lucru. Cézanne merge mai departe pe aceeaşi cale: cunoştinţele sale în geologie, pe care îi plăcuse să le dezvolte la bătrîneţe, în tovărăşia lui Marion, un prieten de-al lui profesor, dau mai multă amploare acestei participări la forţele telurice ale căror elanuri şi cutremure au fost împietrite de terenuri, şi din care vegetaţia îşi extrage seva şi bogăţia frunzişurilor. Timpul a putut încetini mişcările solului la scara mileniilor; ele sînt totuşi perceptibile, iar imaginaţia poate să le reînvie convulsiile, episoadele dramei imense care l-a precedat pe Om. Într-o zi, cu o furie de cataclism, muntele Sainte Victoire s-a ridicat, a străpuns straturile care îi stăteau în cale. Gestaţia s-a petrecut în torente de lavă, împietrite de atunci. Bucăţi de pămînt s-au rostogolit în abisuri căscate dintr-o dată. Stînca s-a despicat în imense spărturi. Toate acestea i se trezesc în minte privind muntele pe care îl vede (tabloul se află la Moscova) sfîşiind orizontul, antrenînd în trecere răsucirea drumului, care o atrage pe cea a copacului şi lăsînd în urmă clocotul confuz al vegetaţiei şi al solului, înălţîndu-şi pînă la cer talazul uriaş.

Armonia şi proporţiile acestor posibilităţi aproape contradictorii, pe care personalitatea ştie să le unifice în creuzetul său, sînt neîncetat puse în discuţie: tendinţele spre împlinire, pe care fiecare le poartă în sine, nu încetează să se confrunte cu circumstanţele imprevizibile care se pot ivi

în fiecare clipă. Cine poate spune atunci care dintre toate elementele potențiale care așteaptă să-și aducă aportul într-un caracter este cel care va fi apt să corespundă unui eveniment și care, la chemarea acestuia, se va prezenta în primul rînd? Acest om care, oricum, trebuie să evolueze urmînd ciclul fatal, mai este provocat, fără încetare, și de asaltul conjuncturilor.

Rembrandt, care poate fi considerat marele inițiator al individualismului modern ce avea să înflorească în secolul al XIX-lea, ne-a dezvăluit în arta sa căutarea constantă care dă sens și continuitate existenței. Dar viața s-a jucat după cum i-a plăcut cu această barcă; valurile, scobiturile lor tragice sau salturile voioase, au lansat-o într-o navigație tumultuoasă. Arta nu va scăpa prilejul de a înregistra comportamentul acestui suflet frămîntat, dus de succes ori azvîrlit în nefericire. Mai direct chiar decît operele de imaginație, portretele vor fi elocvente. Cît de instructiv ar fi să le urmărim înlănțuirea! Patru dintre ele vor fi de ajuns pentru a ne dezvălui esențialul. Primul, din 1630, ne arată un om de vreo douăzeci și patru de ani. El se avîntă în cucerirea vieții, a artei sale, adică a lui însuși și a universului. Pentru el totul este taină pe care caută s-o pătrundă cu aviditate, în fața oglinzii în care își analizează trăsăturile, ochiul lui se aprinde, scrutează, întreabă; nu mai este decît investigație. Este epoca în care, în numeroase gravuri mici, un fel de notații experimentale pe marginea marii căutări a picturii, el își încearcă chipul: insuflîndu-i expresii diferite, pe care îi cere să le mimeze, întocmai ca un actor, el înscrie înfățișările deosebite ale durerii, ale veseliei, ale uimirii, ale neliniștii. Asemeni lui Degețel voinicul punctîndu-și cu pietricele drumul pentru a-l regăsi, Rembrandt face înconjurul personalității sale presărîndu-i circuitul cu aceste minuscule hîrtii: acestea nu au adesea decît doi sau trei centimetri înălțime.

Are succes și Rembrandt se va stabili la Amsterdam, părăsind Leyda unde se formase. Reușita lui este completă; ea îi deschide toate porțile și realizează chiar, cu Saskia, o căsătorie în care își află împlinirea dorințelor. Este marele pictor al Olandei. Descoperă exaltările și splendorile luxului, ale posesiunii. Toate obiectele rare, toate materiile prețioase care satisfac senzualitatea lui de artist îi sînt puse

deodată la îndemînă. Are acum vreo treizeci și cinci de ani și, cam prin 1640, se pictează împreună cu soția într-un tablou celebru, de la Gemälde Galerie din Dresda, în care o ține pe genunchi, cuprinzînd-o de după mijloc cu un gest de proprietate. Dragostea lui de viață izbucnește. Parcă ar dori să ia tot ce poate din ea. Chipul său hilar își strigă bucuria, ca și gestul expresiv cu care ridică un pahar minunat în care sclipește aurul unui vin de Rhin. Bucuriile pămîntești i se oferă, pînă și cele ale bucatelor fine: o mîncare somptuoasă, gătită de bucătari savanți, caută să ne încînte de asemenea ochii prin etalarea penelor rotate. Cît despre Rembrandt însuși, în acest interior cu draperii grele, cu covoare din Orient discret colorate, el se manifestă cu exuberanță. Este imaginea a ceea ce, în zilele noastre, se numește un « extravertit »; întors cu fața către lumea exterioară, îi culege roadele: dragostea, vinul, bogăția. Rîde, se multiplică, schițînd existențe imaginare și paralele: armura pe care o poartă, spada grea care-i atîrnă de centiron, pălăria încărcată de pene albe pe care o poartă fac din el un ofițer, un cavaler cuceritor, așa cum în alte ocazii nu va ezita să se înfățișeze într-un costum oriental.

Însă viața merge înainte; ea îl va întoarce de acum înainte către el însuși, în refugiul vieții sale lăuntrice. Într-adevăr, apare și reversul: prea sigur de reușită, nu s-a mai preocupat de public. A pornit în căutarea propriului său adevăr. Nu prevedea că acesta nu avea să mai corespundă adevărului celorlalți și că avea să fie respins de ei. Soarta, de altfel, și-a spus și ea cuvîntul. Moartea lovește: Rembrandt o pierde pe Saskia. Problemele succesiunii suprapunîndu-se unor cheltuieli excesive, ruina se apropie. Într-o zi, în stradă, sînt vîndute la licitație toate splendorile care făceau bucuria vieții sale. Îndepărtarea de public duce la un fel de uitare. La aceasta se adaugă blamul social, căci legătura lui cu guvernanta, dulcea Hendrickje Stoffels, este de notorietate publică. Nu-i mai rămîne nimic din ceea ce posedase, bunuri materiale și glorie totodată.

Ne putem imagina că acest titan, care a fost fără îndoială cel mai mare din istoria picturii, a putut presupune, în ceasurile cele mai întunecate, că nu beneficiase decît de o reușită trecătoare a modei și că avea să se cufunde în uitare, o dată cu opera lui inutilă? Îi rămîne totuși forța

geniului, vocația geniului. Priviți-l cu atenție pe această pînză de la Viena: este încă un colos care luptă. Neglijat, el care iubise atît de mult luxul și parada, se îmbracă într-un halat de casă care evocă veșmîntul monahal și-l anunță pe Balzac în viziunea lui Rodin. Cît despre chipul său, acesta exprimă chinul aspru al grijilor prin acea privire care se retrage tot mai mult spre contemplarea lăuntrică, care coboară într-o profunzime în care ecourile chinuitoare ale lumii nu mai ajung decît înăbușite, acoperite de cuvîntul confuz dar strălucitor, orbitor al revelațiilor.

Mai trec anii; asprul luptător de la cincizeci de ani atinge acum vîrsta de șaizeci de ani. Soarta a continuat să lovească bătrînul stejar cu lovituri nemiloase de secure. Tovarășa lui, al cărei devotament era pentru el o ultimă consolare, a murit la rîndul ei. Fiul său, Titus, pe care l-a adorat și căruia i-a fixat expresia delicată și senină, s-a stins și el ros de tuberculoză. Rembrandt rămîne singur, părăsit de toți și de toate, în mizerie, paralizat de dureri, hărțuit de datorii. Printre ultimele sale portrete, a căror profunzime devine sfîșietoare, există unul și mai tragic, actualmente la Köln. Rembrandt se prezintă aici cuprins de un rîs care este parcă grimasă, ultima tresărire a acestei bătălii pierdute dinainte, dacă o privim din punctul de vedere al existenței, dar care este triumfător (oare el simte aceasta?) dacă avem în vedere reușita sufletească. Oare în acea zi n-a căutat vreun excitant în vin? N-a dorit oare să înregistreze această veselie derizorie, răsunătoare și artificială, mai tragică decît toate strigătele de durere? Se află aici viața unui om. Și ce viață! Și ce om!

Destinul tumultuos al lui Rembrandt s-a consumat în cadrul cazanier din Olanda. Cîmpul lui de bătaie este închis între cele patru ziduri ale unui atelier, între pereții unui craniu. Însă artistul este uneori pus în fața unor evenimente imprevizibile, le cade pradă dintr-o dată. Poate să fie de asemenea transplantat și să sufere presiunea transformatoare a unor împrejurări pentru care nu este pregătit. Arta este gata iarăși să înscrie totodată continuitatea unui temperament și variațiile la care este supus pentru a se adapta la surprizele destinului. Un exemplu foarte apropiat ni se oferă, acela al unui artist contemporan: Chagall.

S-a născut în Rusia, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, într-o familie simplă și numeroasă. A fost cucerit, vrăjit de orașul provincial, Vitebsk, de copilăria sa ale cărei impresii îl frămîntă și îl fecundează pentru toată viața, de casa în care, ca într-o seră caldă, două tradiții își înalță cu putere ramurile: aceea a lumii slave, imemoriale și visătoare, al cărei limbaj e compus din legende și basme, și aceea a lui Israel, sub forma hasidismului care impregnează viața cotidiană de supranatural și de Dumnezeu. Adăugați și muzica vrăjită a viorii tatălui. « Acolo, privindu-l pe tatăl meu sub lampă, am visat eu la cerurile și la lumile mai îndepărtate decît strada mea. Am concentrat aici toată poezia vieții, în tristețea și tăcerea tatălui meu. Izvor inefabil la care mi s-au adăpat visele . . . ». Pictura sa va înfățișa în curînd izbele, bisericile cu clopotnițe bulboase, zăpada sub lună, zăpada mai ales și sania ce trece, cu clinchetele ei de zurgălăi.

Dar descoperă atunci pictura modernă și nu se mai gîndește decît să ajungă în centrul ei, Parisul. Va sosi aici în 1910. Vălul de umbră al iernii se destramă; reverberația înghețată a zăpezii face loc unei lumini vibrante, suave, care scînteiază de o voioșie ușoară. Și mai există arta: « Totul vădea un gust limpede și sigur, claritate, un simț precis al formei. » Iar toate acestea se suprapun reveriei din tinerețe, mai fascinantă încă prin mirajul amintirii. Așadar noua pictură, a cărei revelație evidentă tocmai o avusese, va fi pusă în slujba amintirilor. Visul și bucuria de a trăi se tempereazā reciproc. Emanația din adîncurile condensate în imagini și invenția plastică, cărora aceste imagini le pot servi drept bază, se combină. Israel, Rusia și Parisul se suprapun în mod curios, își asociază vraja și evidențele, își dau mîna în comuniunea unei arte. Îndrăznelile autorizate de școala modernă se pun în slujba libertății visului. Totul se clatină, satul se descompune și se suprapune. Un om trece pe stradă, o femeie cu capul în jos merge pe cer. În capul femeii, prin fereastra pe care o deschide acolo pictura, descoperim femeia-amintire mulgînd o vacă în fața fermei.

Era nevoie de un curent de foc pentru a asigura fuziunea acestor elemente disparate: i-l oferă dragostea. În 1915, Chagall se căsătorește cu Bella. Apoi vine războiul, revoluția rusă. Chagall se reîntoarce în patrie; apoi revine la Paris.

În momentul cînd se realizează maturitatea artei sale, izbucnește al doilea război mondial și curînd, o dată cu ocupația, se dezlănțuie persecuția împotriva evreilor. Destinul lui Chagall pornește mai departe și, din Europa, fuge în America. Începînd de atunci încep să se înfrunte fantomele trecutului, imperioase, obscure atunci cînd ele înseamnă supraviețuirea Rusiei, luminoase, atunci cînd e vorba de supraviețuirea Franței, și o civilizație foarte modernă și progresistă, oarbă la prezența lor, necrezînd decît în evidențele pozitive. Chagall se retrage, se refugiază în el însuși și în suferința sa. Moartea Bellei îl azvîrle și mai departe, la polul opus al evidențelor actuale. Inima lui este sanctuarul în care se cufundă în rugăciuni. Încă dinainte de război, la începutul persecuției naziste, se întorsese către imaginea lui Cristos crucificat pentru a reda durerea tuturor timpurilor. Amintirile copilăriei sînt tulburate de acelea ale ceasurilor tragice cînd a fost întreprinsă absurda distrugere a rasei sale. Cristos pe cruce este de atunci înconjurat de tribul iudaic și de rabini; hoardele de războinici se apropie cu amenințările lor; bătrînii, mamele, strîngîndu-și copiii la piept, fug traversînd apa înghețată în bărci șubrede sub focul incendiilor în care se prăbușesc vechile locuințe. În cuptorul cruzimii arde cu flăcări înalte depozitul sacru al memoriei. Chagall se întoarce în Franța și se stabilește în Provența, în 1947, la țărmul acelei Mediterane, care este întotdeauna cea mai refractară la cețurile nordice. Acest poet al nopții, și încă al nopții de iarnă, îi transportă vestigiile sub arșița soarelui. Florile, care aveau să înflorească atunci și să se stringă în buchete strălucitoare, se hrănesc mereu din aceeași sevă, extrasă din pămîntul obscur în care au încolțit semințele eredității, ale copilăriei, ale dramelor vieții. În apoteoza unei seninătăți finale, perechea de îndrăgostiți alunecă pe un fluviu pe ale cărui maluri se înalță monumentele orașelor străbătute; muzica îi leagănă cu corurile ei ce se înmulțesc. Aici, unul dintre « sufletele moarte » cuprinde în brațe enormitatea strălucitoare a unui soare. Pe cer vor trece toate simbolurile evocatoare, capra, peștele, vaca mută, orologiul care marca fuga timpului și a cărui pendulă a devenit Cristos. Un car rustic alunecă și se cufundă în nori, în ceea ce nu mai este și totuși este mai real decît ceea ce este. « Să-ți păstrezi pămîntul prin rădăcini și să-ți afli

un altul este un adevărat miracol », a scris Chagall condensînd semnificația unei existențe. Fluviul, credincios apei de la izvoare, l-a transportat de-a lungul unor maluri necunoscute și mereu noi; el a primit căldura și lumina unor sori noi, dar nu le-a lăsat niciodată să pătrundă cu totul în adîncul verde albăstrui al apelor care au irigat pămîntul morților săi și au făcut să crească acolo vegetațiile de flori necunoscute.

Din această complexitate nelimitată a vieții, a cărei durată îmbină statornicia cu descoperirea perpetuă, arta nu lasă să se piardă nimic și își revarsă bogățiile în semne vizibile și comunicabile.

CAPITOLUL XIII

PREZENTUL ÎN CĂUTAREA VIITORULUI

Trecutul oamenilor se prezintă întotdeauna organizat de cadrul istoriei. Chiar dacă explicaţiile pe care aceasta ni le oferă se modifică, ele postulează o logică liniştitoare care ne face să înţelegem faptele şi înlănţuirea lor. Dar epoca noastră? Ea este încă materia brută şi chiar materia topită şi clocotitoare care nu s-a răcit îndeajuns pentru a lua o formă. Ce desen se poate degaja din aceste vîrtejuri schimbătoare şi tumultuoase? Se pare că, în oglinda artei, se pot sesiza mai bine nucleele în jurul cărora ele se vor condensa şi solidifica. Totuşi anumite epoci continuă în mod docil pe cele care le preced; ele par să le preia intenţiile şi să le ducă mai departe; certitudinile trecutului fac să adoarmă atunci întrebările asupra viitorului.

Nimic asemănător în zilele noastre. Tot ceea ce exista şi părea aşezat pe temeliile cele mai sigure trosneşte şi se năruie. Pulberea zidurilor prăbuşite nu s-a risipit încă şi noi prăbuşiri vin, fără răgaz, să intensifice acest proces. Aerul este opac, irespirabil. Omul bîjbîie şi, uneori, se simte cuprins de un început de nelinişte. Va reveni oare lumina şi, în loc să se supună pasiv forţelor oarbe care îl împing din spate, va vedea el oare din nou limpede în jurul său, în faţa sa? Va regăsi libertatea, cel puţin aparentă, de a alege drumul care îi pare cel mai sigur la pornire ori cel

mai bun prin direcție? Luată de propriile sale creații, al căror control l-a pierdut și care par să nu mai dea ascultare decît unor fatalități obscure, epoca noastră se proclamă, prin glasul intelectualilor și prin panica populației, sub semnul neliniștii și al absurdului.

Arta ne poate oare spune de unde venim, încotro mergem? Ne face ea să măsurăm amploarea rupturii ai cărei martori și actori ne simțim? Deoarece, în noi și prin noi, se pune în discuție însăși tradiția occidentală, în înfruntarea ei cu o aventură necunoscută, de care se teme că va fi depășită, trebuie să interogăm arta asupra sensului acestei tradiții, așa cum se poate el citi în imaginile pe care aceasta le-a oferit despre sine. După unele semne, s-ar putea crede, într-adevăr, că ciclul se încheie, că Occidentul s-a întors la un nou punct de pornire și că se simte la fel de descoperit în fața enigmei universului la acest capăt care îi încheie trecutul ca și la originea de unde și-a început drumul.

La ieșirea din preistorie, atunci cînd neoliticul a făcut loc primelor imperii care aveau să dea semnalul de pornire civilizației noastre, misterul universului, al forțelor lui ostile sau favorabile, se exprima în zeii care erau depozitarii acestora și deci, în primul rînd, în înfățișarea pe care le-o dădea arta. Or, în Egipt sau în Mesopotamia, ei purtau adesea deasupra trupului lor omenesc un cap de animal. Aceasta pentru că trupul nostru fizic este comun cu cel al animalului. Omul este liniștitor pentru om deoarece posedă un chip, pe care se pot citi sentimentele și gîndurile care devin astfel perceptibile, inteligibile. Animalul, dimpotrivă, prezintă o față pe care botul înseamnă amenințare, pe care privirea, afară de cîteva animale superioare, cum sînt calul și cîinele, nu oferă nici o asemănare cu aceea a oamenilor și se refuză deci interpretării: în ea se pot citi mai ales lăcomia amenințătoare, instinctele de nepătruns pentru logică, ferocitatea.

Desigur animalizarea zeilor primitivi se explică din punct de vedere istoric prin totemurile primelor triburi care se plasau sub semnul unui animal sacru; și totuși această nevoie de a dezumaniza înfățișarea zeilor, de a le da un caracter orb și crud, închis pentru sentimentele inimii

noastre, pentru dragoste şi pentru milă, este înainte de toate, în însuşi principiul ei, simbolul inconştient al terorilor pe care le trezesc forţele lumii exterioare, ameninţînd să-l zdrobească orbeşte pe om şi surde la glasul acestuia. În Egiptul faraonilor, Isis purta capul şi coarnele vacii; Horus, care totuşi lupta împotriva lui Seth, zeul întunericului, avea un cap de pasăre de pradă, de şoim; Anubis, un cap de şacal; Thueris apărea în chip de hipopotam. Capul de pisică o desemna pe Bast, pe care grecii o identificau cu Artemis, iar capul de crocodil pe Sukhos.

N-are rost să mai înmulţim exemplele. În Mesopotamia importanţa reală a trăsăturilor de animale devine explicită deoarece, dacă geniul răului, cu trup omenesc, se termina printr-un cioc crud de pasăre de pradă, adversarul său, geniul binelui, putea să aibă trupul unui leu, însă liniştitor, manifestîndu-şi bunăvoinţa printr-un cap omenesc, nobil şi bărbos, pe care coarnele de taur nu mai erau decît o aluzie la forţă şi la putere. Această animalizare, instinctivă în artă, a primejdiilor bănuite şi de neînţeles, îşi vădeşte persistenţa, înzestrîndu-l pe diavolul Evului Mediu, născut în miezul creştinismului cu gheare încovoiate, cu extremităţi de fiară sau de ţap, cu trăsăturile evocatoare ale unui bot, pe care asirienii le inventaseră deja pentru demonul Pazuzu, în care ei încarnau vîntul nefast din sud-est, secetos şi fierbinte.

A fost nevoie de înflorirea geniului grec, de starea de linişte pe care a comunicat-o el oamenilor, asigurîndu-le demnitatea şi libertatea individuală în societate, pe de o parte, şi conferindu-le siguranţa de a recunoaşte în legile directoare ale universului tocmai legile pe care le enunţa în ei raţiunea, pe de altă parte, pentru ca, în faţa umanităţii liniştite şi senine, zeii să capete un chip definitiv uman. Iar atunci cînd, sub influenţa Asiei apropiate, grecii făcură loc unor monştri în care supravieţuia o parte de animalitate, ei au preferat, ca şi geniile binelui din Asiria, să rezerve partea bestială trupului şi să-i grefeze o faţă ori un tors în care umanitatea s-a recunoscut, aşa cum a fost cazul Sfinxului femeie ori al Centaurului mascul. Obiecţia cu Minotaurul şi craniul său cu coarne de taur pe un trup omenesc e inutilă. El simboliza tocmai o civilizaţie străveche,

legendară, căreia Grecia îi suporta tributul tiranic și sîngeros și pe care trebuia s-o doboare un erou originar din Atena: Tezeu.

O dată cu Grecia, teama s-a spulberat, lumea, în sens strict, apare *normală*. O dată cu aceasta se instaurează o civilizație a fericirii, considerată ca fiind condiția la care omul poate și trebuie să ajungă. Pentru Aristotel, ea corespunde chiar activității normale și raționale a sufletului. Civilizația occidentală este inaugurată; ea va dura pînă la convulsiile și la războaiele internaționale care au marcat la începutul secolului al XX-lea ultima sa mare încercare, căreia nu-i va putea supraviețui decît profund transformată.

Începînd de atunci lumea apare normală. Ce trebuie să înțelegem prin aceasta? Două postulate fundamentează acum cunoașterea ei. Arta ne-a arătat cum s-au constituit și s-au afirmat ele. Primul este că simțurile omului furnizează spiritului o imagine exactă și directă a realității, ceea ce arta redă prin realism. Al doilea este că realitatea se întemeiază pe legi care o organizează și care oferă o natură perfect logică, deci corespunzătoare legilor care guvernează gîndirea omului. De la aceasta va porni căutarea Frumosului ideal, care completează noua estetică.

Teroarea în fața universului nu mai are nici un motiv să existe, întrucît, chiar dacă universul este plin de taine, aceste taine mintea le poate pătrunde. Astfel Zeus sau fiica sa Atena, în care se încarna înțelepciunea, și care a fost în mod semnificativ patroana cetății Atena, sînt alcătuiți asemenea omului, depășindu-l doar prin perfecțiunea armoniei, care în indivizi este adesea contrariată de accidente. Zeii sînt analogi omului, lumea este inteligibilă pentru om: ei sînt așadar înainte de toate liniștitori.

Acest stadiu era încă insuficient; civilizației occidentale îi mai rămînea să depășească o etapă pentru ca armonia dintre om și univers să fie totală. Creștinismul, insuflînd un suflet nou lumii antice care îmbătrînea și era pe cale de a seca, i-a grăbit sfîrșitul. În același timp el a rupt cercul restrîns în care Occidentul risca să rămînă închis și i-a permis să se realizeze. Totodată el a înzestrat universul cu o dimensiune încă necunoscută, extinzîndu-l dincolo de limitele rațiunii și deschizîndu-i spațiul infinit al Ființei transcendentale: prin urmare el îi dădea din nou lui Dumnezeu,

devenit unic de la Israel încoace, o existență fără nici o măsură comună cu aceea a omului. Departe de a-l strivi din nou pe acesta printr-o asemenea depășire, el stabilea între Dumnezeu și credincios o legătură mai profundă, mai intimă, cea mai liniștitoare dintre toate: iubirea.

Psihologia modernă a arătat cum un copil, oricît de desăvîrșită ar fi educația sa, nu va putea deveni un adult cu adevărat normal dacă nu a beneficiat de afecțiunea părinților și cu deosebire a mamei sale. Or Dumnezeu, tată unic al Creației în totalitatea ei, împinge iubirea pentru creatura sa pînă la a i-l trimite pe Fiul său, care va trece prin toate încercările suferinței omenești, fizică și morală, de la Noaptea din Grădina Măslinilor pînă la Răstignire. Dacă Dumnezeu coboară astfel către om pînă la a se uni cu el în suferințele condiției sale, omul, la rîndul lui, va putea să-și depășească destinul propriu și să atingă, printr-un elan fără limită, divinul pentru a se absorbi în el.

Prin zvîrcolirile, uneori îngrozitoare ale trecerii de la civilizația antică ruinată asupra căreia se abăteau invaziile barbare la o civilizație nouă în care moștenirea ei avea să fie armonizată cu noua credință, Occidentul, devenit Europa, îmbogățit prin aportul raselor nomade din nord, a cunoscut a doua sa fază majoră: Evul Mediu. În perioada lui cea mai înfloritoare, acesta a aflat în artă, mai ales în Franța, o echivalență perfectă la bogăția sa interioară: figurile lui Crist, în special, au ajuns la o armonie și o seninătate în care părea să retrăiască Grecia clasică, ca în celebrul *Beau Dieu* din Amiens, dar ele au știut de asemenea să facă să se citească pe chip, în contracțiile patetice ale martirului, ca și în bunătatea privirii, afecțiunea împinsă pînă la sacrificiu. Și, ca și cum inima ar mai avea nevoie de o completare și ar reclama femeia, care este sursa ei obișnuită, Fecioara și-a oferit blîndețea și duioșia ei.

Renașterea, revendicînd ceea ce credea pierdut din moștenirea Antichității, va putea schimba proporțiile echilibrului atins de Occident, în care acesta și-a adunat toate posibilitățile dublei sale surse; ea nu-și va modifica componentele greco-latine și creștine; doar raportul dintre ele va fi altul. Va porni deci de la aceleași baze.

Totuşi de atunci destinul Occidentului a fost compromis iar civilizaţia şi-a văzut zilele numărate, cel puţin în forma pe care o elaborase ea. Evul Mediu se ferise să renege Antichitatea şi păstrase de la ea o parte, prezentă în amintire şi chiar activă în gîndirea şi organizarea lui. Dar el ţinea seama mai mult de exigenţele reprezentate de constituirea Europei, în care aportul popoarelor din est, aduse de incursiunile succesive ale hoardelor nomade şi ale moştenitorilor lor, fusese considerabil. Aceste seminţii, ivite din depărtările stepei, se fixaseră în cîmpiile primitoare ale Europei, îşi schimbaseră aici modul de viaţă, veniseră să continue aici civilizaţiile agrare şi de aceea acceptaseră cu bucurie să intre în organizarea lor şi să beneficieze de ea. Însă, în adîncul lor, ele îşi păstrau mereu vie sensibilitatea proprie, atît de opusă celei a mediteraneenilor, cărora veneau să li se alăture. Raţiunea regularizatoare era pentru ele ceva dobîndit şi nu o vocaţie: purtau mereu în ele presiunea exigentă a forţelor vitale obişnuite să se desfăşoare fără constrîngere. Într-un cuvînt, în vreme ce filozofia Mediteranei, a greco-latinilor, se întemeia pe permanenţa Fiinţei şi a legilor ei, aceea care avea să se constituie cu resursele interioare ale nomazilor şi ale urmaşilor lor nu putea să dea ascultare decît unei dorinţe de devenire. Sensibilitatea şi dinamismul ei nedefinit vor păstra întotdeauna mai multă pondere aici decît raţiunea.

Acestea erau datele contradictorii care aveau să frămînte Europa. În timp ce Renaşterea, promovată de geniul latin, voia să reinstaureze în artă primatul realismului idealizat al Antichităţii, şi să se fundamenteze pe o asociere a obiectivităţii şi a raţionalismului, popoarele din nordul Europei aveau să se sufoce sub această constrîngere menită să se intensifice pînă la clasicismul francez din secolul al XVII-lea. Revendicările, revolta erau consecinţele fireşti ale acestei stări de lucruri. Arta, de la Rafael la Poussin, proclamă cu evidenţă rigoarea latinităţii urmărind supunerea frumosului la nişte legi logice şi imuabile. Lumea germanică şi anglo-saxonă nu mai putea afla aici o expresie corespunzătoare nevoilor sale: la fel şi Spania, superficial latinizată. În ea, de altfel, spiţa celtiberilor, unită cu aceea a vizigoţilor, primise un profund adaos arab. De ce să ne mirăm atunci că ea s-a dovedit, ca şi Germania, atît de

îndărătnică în abandonarea esteticii Evului Mediu care oferea o respirație vieții lor profunde? Renașterea nu le-a atins decît superficial și ele vor găsi în ea mai degrabă niște rețete decorative decît un spirit.

Dimpotrivă, aceste țări s-au aruncat cu furie asupra barocului care, pentru italieni, nu fusese decît un fel de recreere, de absență a legalității și nu depășise limitele unei retorici în căutarea emfazei. Barocul spaniol sau cel german revendică în mod violent dreptul pe care îl are viața de a nu se supune constrîngerilor logicii inflexibile. Formelor concepute de spiritul abstract și bazate pe geometria lui rigidă, li se preferă, li se substituie acelea pe care le creează vegetația, înmulțindu-le în mod imprevizibil în elanul ei creator. Această întoarcere la viață este, în același timp, o reîntoarcere la vehemența fără constrîngere și la dezordinea ei.

Barocul a continuat să facă progrese din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XVIII-lea, cînd și-a aflat forma acută în rococo; acesta a subjugat, la rîndul său, Franța care, pînă atunci, fusese supusă disciplinei latine; în sfîrșit, el a pregătit, în secolul al XIX-lea, triumful romantismului. Acesta se dezvoltase deja în literatură iar Anglia îi dăduse frîu liber o dată cu teatrul lui Shakespeare. Germania, la rîndul ei, s-a deșteptat și, în reacția furioasă pe care i-au provocat-o ocupația și constrîngerea napoleoniană, care pornea de la latinitatea cea mai absolută și cea mai seacă o dată cu neoclasicismul, a dezlănțuit o adevărată furtună: « Sturm und Drang », acesta este programul pe care l-a zvîrlit ea în fața unei Europe aservite echilibrului mediteranean.

Acest val seismic a atins și arta la rîndul ei: au fost detectate frisoane precursoare de pildă în opera unui Johann Füssli care, elvețian german prin origine și aproape englez prin cariera sa, simbolizează conjuncțiunea din care s-a născut romantismul. Încă din secolul al XVIII-lea, paralel cu William Blake, a cărui dublă carieră marchează legătura secretă a artei cu poezia și literatura, el a proclamat falimentul și refuzul raționalului. Nu fără motiv, suprarealismul secolului al XX-lea a recunoscut în el un îndepărtat precursor: logicii ordonatoare, el îi propunea înflorirea stranie a visului, a coșmarului și, prin ele, a inconștientului. « Somnul rațiunii naște monștri », să ne reamintim măr-

turisirea lui Goya! Ea își află aici confirmarea contemporană: puterile obscure pătrund, cu ajutorul unor simboluri, pînă în universul vizibil iar imaginile pe care le suscită le perturbă pe acelea în care, pînă acum, se reflectă numai realitatea fizică și logica ideală atribuită universului. Füssli care poate nu a fost un foarte mare artist, datorită insuficienței mijloacelor sale plastice, a conceput reprezentări îndrăznețe și obsedante care afirmă noua direcție luată de conștiința europeană: în mai multe dintre pînzele sale vedem o femeie culcată pe spate, dormind, zguduită, chinuită de un coșmar care, materialmente, devine o figură diabolică ghemuită pe pieptul ei cu toată greutatea, în timp ce, uneori în spate, în umbră, apare un cal fantastic îndepărtînd draperiile și holbîndu-și ochii de foc.

De la criza romantică, se poate trece din acel moment la criza modernă care îi dezvoltă sensul. Arta continuă să înregistreze, ca cel mai evocator dintre grafice, pulsațiile, frisoanele febrei care încinge de acum Europa, obligată să repună în discuție convingerile sale cele mai solide și modurile de viață cele mai întemeiate. Arta modernă va avea fără încetare pe buze, de altfel, termenul de « revizuire a valorilor » care redă bine această stare de conștiință: extinzîndu-și fără răgaz limitele și explorînd tot mai profund, ea va ataca pînă și temeliile pe care se ridicase o cultură milenară.

Este timpul să reluăm și să examinăm noua soartă a acestor temelii. Prima era realul, dacă prin acest cuvînt se înțelege convingerea că adevărul căutat de spirit se află deja în aspectul material al lucrurilor, perceput de simțuri și controlat de gîndire. Arta modernă îl repune în discuție. Impresionismul, sub pretextul aprofundării, l-a redus la un joc optic în care și-a pierdut toate bazele mentale pe care se sprijinea soliditatea lui. Forma, masa, după cum s-a văzut într-un capitol precedent [1], au fost puse la îndoială și nu a mai rămas, de fapt, decît un miraj strălucitor, schimbător, deci fără consistență și fără durată. Simbolismul, care a urmat în generația următoare, a mers mai departe: el nu a mai vrut să considere aparențele vizibile decît ca un semn

[1] Capitolul I.

al realităţilor spirituale ascunse înapoia lor şi cărora nu le-ar servi decît ca limbaj voalat.

Începuse astfel şi ultimul asalt: după ce s-a pus la îndoială temeiul aparenţelor, de ce să se continue a constringe arta să le respecte? Ele vor putea fi aşadar deformate în voie, sub şocul şi impulsul sentimentelor pe care le provoacă iar aceasta va însemna Fauvismul, mai ales francez, şi Expresionismul, mai răspîndit în Germania sau în cele două Flandre.

Arta, încurajată în îndrăznelile ei iconoclaste, merge şi mai departe: după ce a torturat aparenţele pentru a le supune mai uşor pasiunii subiective, sarcină urmărită de la Van Gogh la Rouault sau la Nolde, de ce să nu le azvîrle definitiv peste bord? Această operaţie s-a efectuat totuşi în două etape. Cubismul, căutind să definească scopul artei în mod independent de vechiul realism, a crezut că-l află în reuşita mijloacelor plastice, degajînd posibilităţile de frumos care există în ele. Cu toate acestea realul a rămas punctul său de plecare. El i-a furnizat elementele vizuale de formă şi de culoare de care spiritul dispunea de acum în deplină libertate; după o analiză nerăbdătoare să înlăture orice obstacol, el le constituia în sinteze care nu mai aveau drept scop decît această reuşită plastică.

Curînd, arta abstractă nu s-a mai sinchisit de aceste din urmă scrupule, nu s-a mai crezut obligată să utilizeze rămăşiţele lumii vizibile, s-a redus la folosirea liniei, a formei, a culorii şi, din ce în ce mai mult, a tuşei însăşi, le-a asociat, le-a combinat, le-a recreat, a făcut din ele numai cîmpul de experimentare a spiritului sau a sensibilităţii. Pictura lui Mondrian, aceea a lui Herbin, nu mai sînt decît concepte materializate şi geometrizate. Totuşi, dacă realismul nu mai există, se pare că n-a lăsat cîmpul liber decît pentru a permite logicii să-şi desfăşoare construcţiile. Era în aceasta o hipertrofie a raţionalului în care se putea recunoaşte, într-un aparent paradox, o formă excesivă a uneia din bazele adoptate de spiritul occidental tradiţional.

Realul prăbuşindu-se sub loviturile pe care le primise, rămînea deci ca logica să fie victima unui atac la fel de destructiv. Această nouă acţiune de eliminare poate fi urmărită cu aceeaşi continuitate de-a lungul dezvoltărilor artei moderne. Încă Expresionismul, acceptînd să reducă

pictura la un fel de erupție în care focul interior al vulcanului își azvîrlea flacăra și zgura, nemaifiind preocupat decît de manifestarea ardoarei și puterii sale, nu mai comporta de loc respectul rațiunii și al previziunilor ei. Dar munca de distrugere întreprinsă împotriva acesteia avea să se ducă direct pe teritoriul ei. Mișcările care au pregătit și au dezvoltat suprarealismul au fost principalii ei agenți. Un latin, un italian, cum e Giorgio de Chirico, pare, la prima vedere, să întărească preceptele logicii: el înfățișează arhitecturi sobre și despuiate, pînă la a nu mai exprima, în planuri elementare, decît principiul lor de stabilitate; lumina aspră combină transparențe și umbre tranșate în segmente geometrice. Dar dacă acest univers este logic, logica lui e logica nebuniei. Aceste structuri afirmate devin obsedante; această lumină are ceva de deșert care a exclus viața. De altfel, aici, un manechin va fi așezat pe un butuc de lemn; dincolo o fetiță mecanică, cu părul fluturînd în goană, va mîna un cerc. Vor mai exista încă aparențe reale, însă, asemenea unui copac trăznit și ros pe dinăuntru, ele se vor prăbuși la cea mai mică atingere. Pentru ce acest tablou negru, cu semnele derizorii ale gîndirii umane, aceste linii, aceste cifre care și-au pierdut sensul?

Acestea nu sînt decît porticul încă uman, de la care avea să înceapă coborîrea în întuneric, coborîrea în infern. Prin Salvador Dali, la care înfățișările realiste nu devin implacabile decît pentru a face mai ușor perceptibilă lenta degradare care le macină, care le face materia vîscoasă, fondantă, nemaistabilind între ele decît raporturile absurdului, se atinge tărîmul primordial; Tanguy se stabilește aici, la geneza însăși a lumii, înainte ca mintea omenească să se fi putut apuca să le pună în ordine și să le înzestreze cu un sens. Într-un vid al pămîntului și al cerului înspăimîntător, nu există decît niște germeni, niște bîiguieli ale unor forme care se schițează și șovăie, unduiesc și se schimbă. S-a revenit la originea aparenței și a gîndirii, la un fel de univers anterior, unde totul redevine posibil, unde nimic nu este încă realizat, formulat.

Arta manifesta astfel, într-un mod concret, acea nevoie de care fusese cuprins Occidentul de a dărîma zidurile care nu mai puteau decît să-l sufoce, de a prăbuși edificiile care de acum îi puneau piedici în dezvoltare, de a degaja locul,

de-a mătura, de-a săpa pînă în clipa cînd avea să sune sub călcîi un pămînt virgin recuperat.

La ieşirea din Evul Mediu, Descartes reclama *tabula rasa* într-o dorinţă de epurare, care mai fusese întîlnită şi în altă parte, dar care nu mergea pînă acolo încît să arunce îndoiala asupra temeliilor celor mai aşezate ale Occidentului. De data asta, se pune în discuţie nu numai forma, poate provizorie, pe care o luase Occidentul ci civilizaţia însăşi, în totalitatea ei. Aceasta a fost criza care a izbucnit fiind dusă pînă la ultimele consecinţe în secolul al XX-lea şi pe care arta n-a făcut decît s-o transcrie cu docilitate. Noţiunea de puritate o regăsim în toate teoriile ce justifică această despuiere dusă tot mai departe; ea intenţionează să dea la iveală posibilităţile originale, să atingă obsedantul « punct zero » de la care pornind totul va putea fi început de la capăt, năzuind spre un punct de plecare care să fie totodată o geneză primordială.

Această contestare a Occidentului s-a afişat, nu numai în refuzul a tot ceea ce elaborase şi afirmase el, ci şi printr-o renegare a paternităţii, antrenînd după sine dorinţa de surse străine spre a se apropia de acestea. Căutarea Celuilalt devine obsedantă. Se poate urmări evoluţia ei. Secolul al XVIII-lea descoperise deja resursele Orientului, însă le limitase la alimentarea unei curiozităţi amuzate, în căutare de noi efecte. Barocul, mai ales, dezvăluise o serie de afinităţi cu grafismele afectate ale Chinei, descoperită de exploratori şi de misionari. Însă acestea nu erau decît nişte haine vechi îmbrăcate într-un joc de deghizare.

Pornind de la aceste preludii, romantismul s-a angajat într-o muncă de explorare mult mai hotărîtă; el a deschis, în cultura europeană, o tranşee profundă pentru a străpunge tuful civilizaţiei greco-latine şi pentru a regăsi pămînturile primitive pe care le acoperise el: straturile de aluviuni din Europa de nord au fost date din nou la iveală. Trecînd prin lumea anglo-saxonă puternic latinizată, apoi prin Elveţia, a cărei alcătuire este mixtă, s-a ajuns la Germania, mai întîi glorificată în autorii ei cei mai universali, ca Goethe, apoi căutată în aceia care, dimpotrivă, nu se vroiau decît cîntăreţii sălbatici ai instinctelor originale. În timp ce Franţa pornise în căutarea izvoarelor galice

încă din secolul al XVIII-lea, Germania făcea explorări pînă la vechii germani. Mitologia Walhallei, pregătindu-și apoteoza wagneriană, făcea concurență mitologiei clasice. Invenția parodică, de la începutul secolului al XIX-lea, a bătrînului bard Ossian, în chip de contrapondere la Homer era un simptom profund.

Arta rămînea totuşi supusă atunci constrîngerilor tehnicilor savante iar temele şi subiectele noi erau tratate în tradiția lor foarte clasică. Pictura reprezenta injoncțiunea lui Chénier: « Pe idei noi, să facem versuri antice ». Trebuia să apară Delacroix pentru a se relua îndrăznelile inițiale ale picturii baroce și pentru ca romantismul să afle în sfîrșit în ea un limbaj artistic făcut din violență și din lirism, din apeluri irezistibile la sensibilitate, mai ales pe calea directă a culorii. În același timp, orientalismul, aplicîndu-se de data aceasta la o observare atentă și la fața locului a popoarelor islamului și în curînd a popoarelor mai îndepărtate, traducea voința de a se referi la civilizații străine. Acest exotism, ale cărui mobiluri intime sînt revelatoare, merge tot mai departe și, în momentul cînd se ivește Impresionismul, Japonia este cea care devine referința principală: gravurile lui Hokusai, ale lui Utamaro, figurează în fundalul anumitor pînze ale lui Monet, sînt transpuse în primele portrete mari ale lui Manet, și exercită o acțiune impresionantă asupra picturii lui Van Gogh.

Trebuie să mergem tot mai departe, în această cursă în care Occidentul vrea să-și piardă personalitatea. El contestă nu numai civilizația, dar și ideea însăși de civilizație. De cînd Jean-Jacques a deschis cursa către « bunul sălbatic », a fost parcursă o cale lungă. Arta, la rîndul ei, intră în arenă și pune un preț crescînd pe creațiile odinioară disprețuite ale celor pe care îi numim « primitivi ». Mai întîi, le va căuta în propria noastră tradiție: astfel se explică voga, încă de la începutul secolului al XIX-lea, a Evului Mediu considerat încă barbar, a goticului, a cărui denumire eronată este foarte semnificativă, apoi a primitivilor italieni ori flamanzi.

Dar acum e nevoie de mai mult: se pornește în căutarea primitivilor mondiali. Și astfel la începutul secolului al XX-lea, arta neagră din care campaniile coloniale aduseseră cîteva exemplare pînă în Europa, devine sursa în-

noirii căutate. Simultan, Matisse, Derain, Vlaminck, în curînd Picasso, o vor cerceta și vor face apel la lecția ei.

Perioadele albastre sau roze ale lui Picasso nu ascund epuizarea și oboseala unei civilizații. Perioada roză consacrîndu-se lumii saltimbancilor, a nomazilor deghizați, schițează chiar o fugă. Descoperirea artei negre taie toate legăturile și de la ea pornește Picasso în adevărata lui aventură. S-a arătat adesea că tabloul care a consfințit ruptura, *Domnișoarele din Avignon*, datorează studiului măștilor negre revizuirea realului și noua construcție a formei prin suprafețe aspre și colțuroase. Modeleul venit din Egipt și din Grecia, lucrat în forme pline și rotunjimi, cedează locul unui schematism al contrastelor. În aceasta au aflat Picasso și Braque germenul descompunerii formelor prin care aveau să asigure libertatea plastică, înainte de a se îndrepta către alte îndrăzneli.

Totuși arta neagră reprezinta tot o tradiție. S-a văzut deci născîndu-se în sufletul modern curiozitatea față de stadiile cele mai elementare ale creației: s-au făcut raportări la desenele copiilor, la bîiguielile schițelor, a căror simplificare era atît de mult admirată. S-a cercetat chiar drumul spre origini prin descompunerea cunoștințelor dobîndite și s-a crezut că această descompunere era obținută în arta bolnavilor mintali. Imediat după război, a putut fi văzut un Dubuffet, în căutare de creație novatoare, măsurînd în lung și-n lat sălile expoziției unor nebuni prezentată atunci la Sainte-Anne. El a descoperit acolo secretul, formula inițiativelor pe care era hotărît să le ia. Nu a neglijat nici referința la infantil. Poate că Miró a știut să sesizeze și mai bine avantajul care se putea scoate dintr-o echivalență a viziunii puerile și a ingenuității ei: fără a scăpa prilejul de a se amuza și de a-și dezvolta prin aceasta fantezia inventivă, el regăsește grafisme savant elementare.

Aceste progrese revelatoare ale esteticii pot fi verificate printr-o sondare a simbolicii instinctive, mărturisită de subiectele tratate. Trei mari teme capătă o importanță obsesivă și semnificativă: aceea a vidului, a obstacolului și, în sfîrșit, a animalului. Studiul lor ar aduce o contribuție fecundă la o psihanaliză colectivă a epocii noastre.

Vidul s-a impus mai ales în perioada dintre 1930 și 1940, cînd îndrăznelile moderne au cunoscut o primă saturație,

încurajată de pesimismul funciar al suprarealiștilor; sensibilitatea era frămîntată, de altfel, de o presimțire surdă a catastrofei care se apropia. A existat, în acel moment, o fază de tăcere angoasată, care a apăsat arta ca acea suspendare a vieții care precede furtunile în natură. În această obsesie a golului se proiectează nevoia epocii noastre de a elimina tot ceea ce a fost transmis de către trecut și de a regăsi posibilitatea unui început radical.

Dar vidul este de asemenea izvor de angoasă; el este contrar realității. Și, prin aceasta, el confirmă teama care obseda spiritele. El a dominat în operele lui Chirico, unde suprafețele nude și seci ale construcțiilor pustii nu reușesc să-l umple. A dominat de asemenea în acea școală a neo-umaniștilor care a avut un succes trecător cam prin aceiași ani și în care adolescenți tulburi, suferind de un somnambulism agitat de coșmaruri, străbăteau încăperi pustii. Cinematograful s-a făcut la rîndul său ecoul acestor lumi stranii, dar la o dată mai recentă, de pildă, într-un film care a impresionat imaginația publică: *Anul trecut la Marienbad*. Vidul a domnit și în peisajele fantastice în care suprarealismul a dat frîu liber fantasmelor inconștientului: el se întinde în deșerturile de nisip unde Salvador Dali și-a înălțat construcțiile care se lichefiază. A fost și mai acut în lumile în formare ale lui Tanguy, al căror pămînt are inconsistența gelatinei din care va izvorî viața. Acolo se formează bule, se înalță aburi; celule embrionare, infuzori, amibe se constituie și schițează primele mișcări ale materiei. Regresiunea către vid este însoțită de o regresiune către geneza elementelor.

Un tablou al americanului Andrew Wyeth, pictat în 1948 și intitulat *Lumea Cristinei*, este ciudat de simptomatic sub aparențele unui strict realism. O figură umană este aruncată, abandonată la pămînt într-un cîmp imens, unde iarba se pierde într-o mișunare moleculară. S-ar spune că, întocmai ca într-un coșmar, femeia nu mai poate să se ridice ci doar să se tîrască, să urce cu perseverență panta în vîrful căreia o casă, o casă adevărată, se ivește la orizont, miraj la care trebuie să ajungi la capătul unui efort extenuant...

Totuși, în acest vid, artiștii înalță deseori o realitate, însă aceea a obstacolului. Încă în Suprarealism, lui Max



Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Camille Corot.
Catedrala din Chartres. 1830.
Muzeul Luvru.
Foto Giraudon.



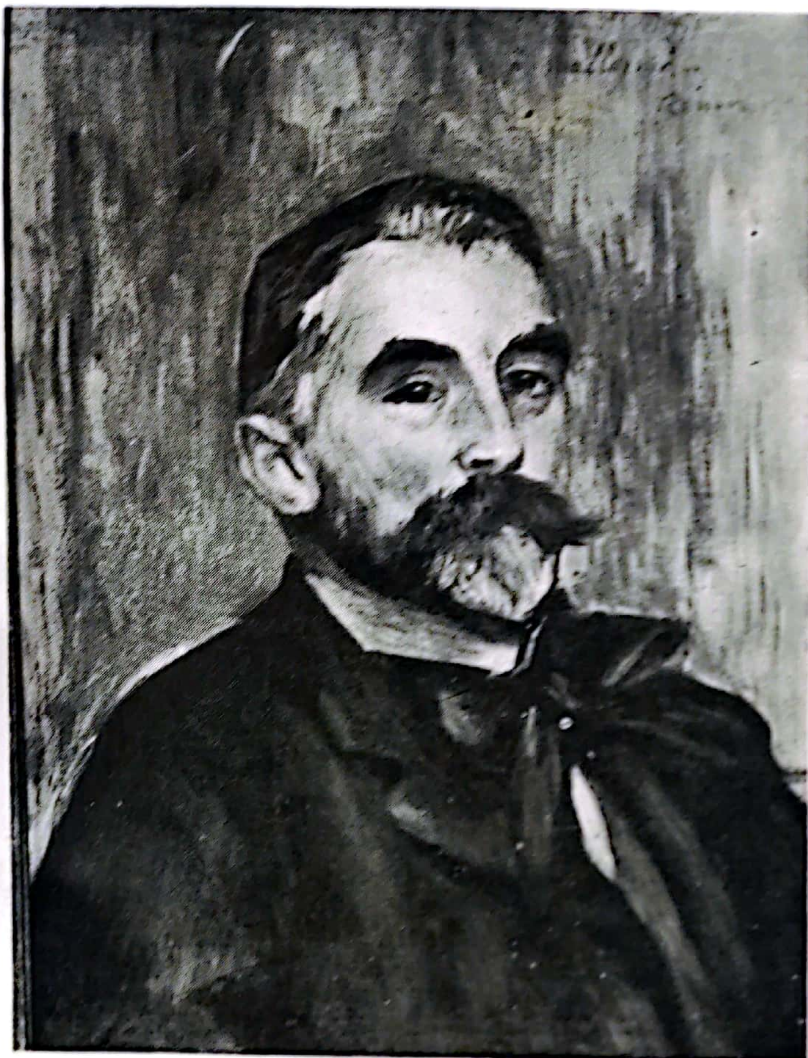
Şcoala franceză. Secolul XX.
Chaim Soutine
Catedrala din Chartres. 1933.
Colecţie particulară,
Clinton, S.U.A. Foto Giraudon.

Şcoala franceză. Secolul XX.
Maurice Utrillo.
Catedrala din Chartres. 1913.
Colecţie particulară, Clinton, S.U.A.



Şcoala franceză. Secolul XX.
Bernard Lorjou.
Catedrala din Chartres.
Colecţia A. Urban, Paris.
Foto Henri Tabah.





Şcoala franceză.
Secolul al XIX-lea.
Auguste Renoir.
Portretul lui Mallarmé.
Muzeul Luvru.
Foto Flammarion.

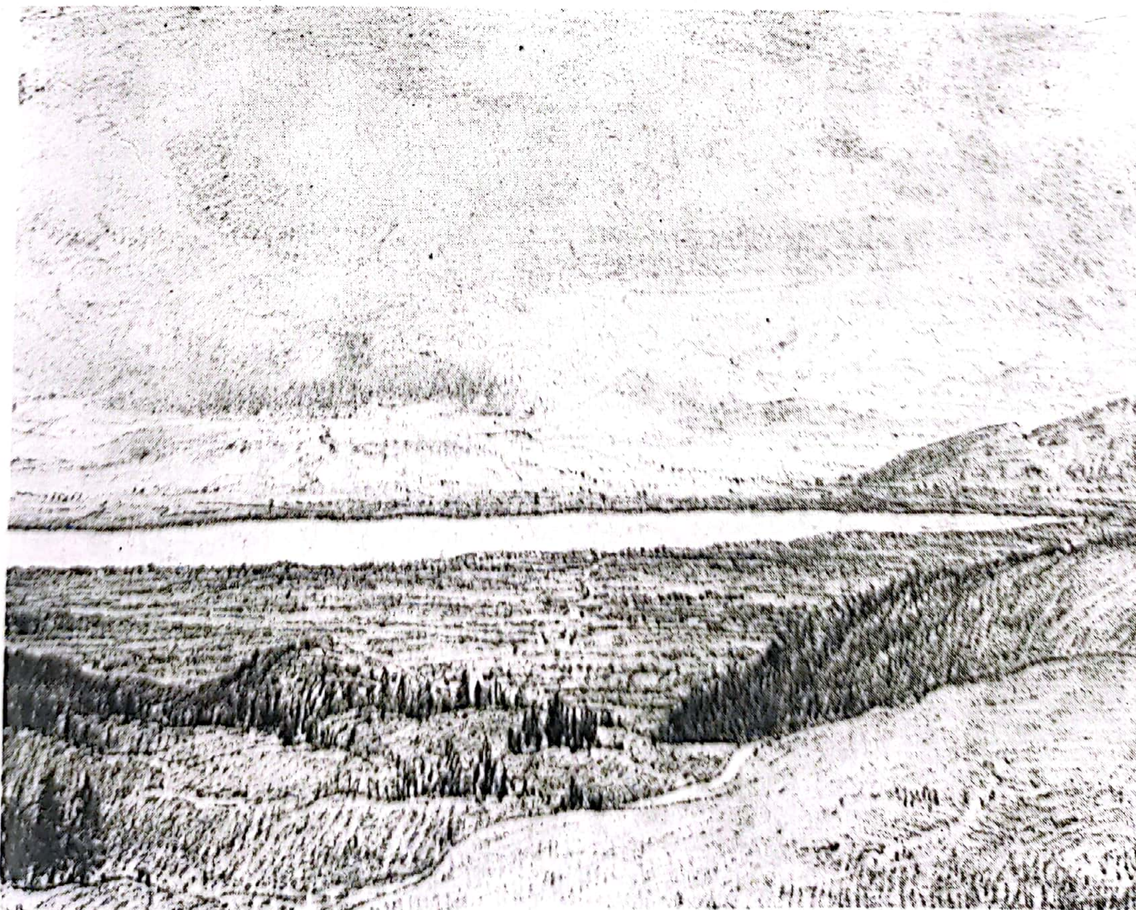
Şcoala franceză.
Secolul al XIX-lea.
Édouard Manet.
Portretul lui Mallarmé.
1876.
Muzeul Luvru.
Foto Flammarion.



Școala franceză.
Secolul al XIX-lea.
Paul Gauguin.
Portretul lui Mallarmé. Gravură.
Paris, Biblioteca Națională.
Foto Flammarion.



Théodore Rousseau. 1863.
Desen pentru tabloul din 1865:
Alpii văzuți din trecătoarea Faucille.



34

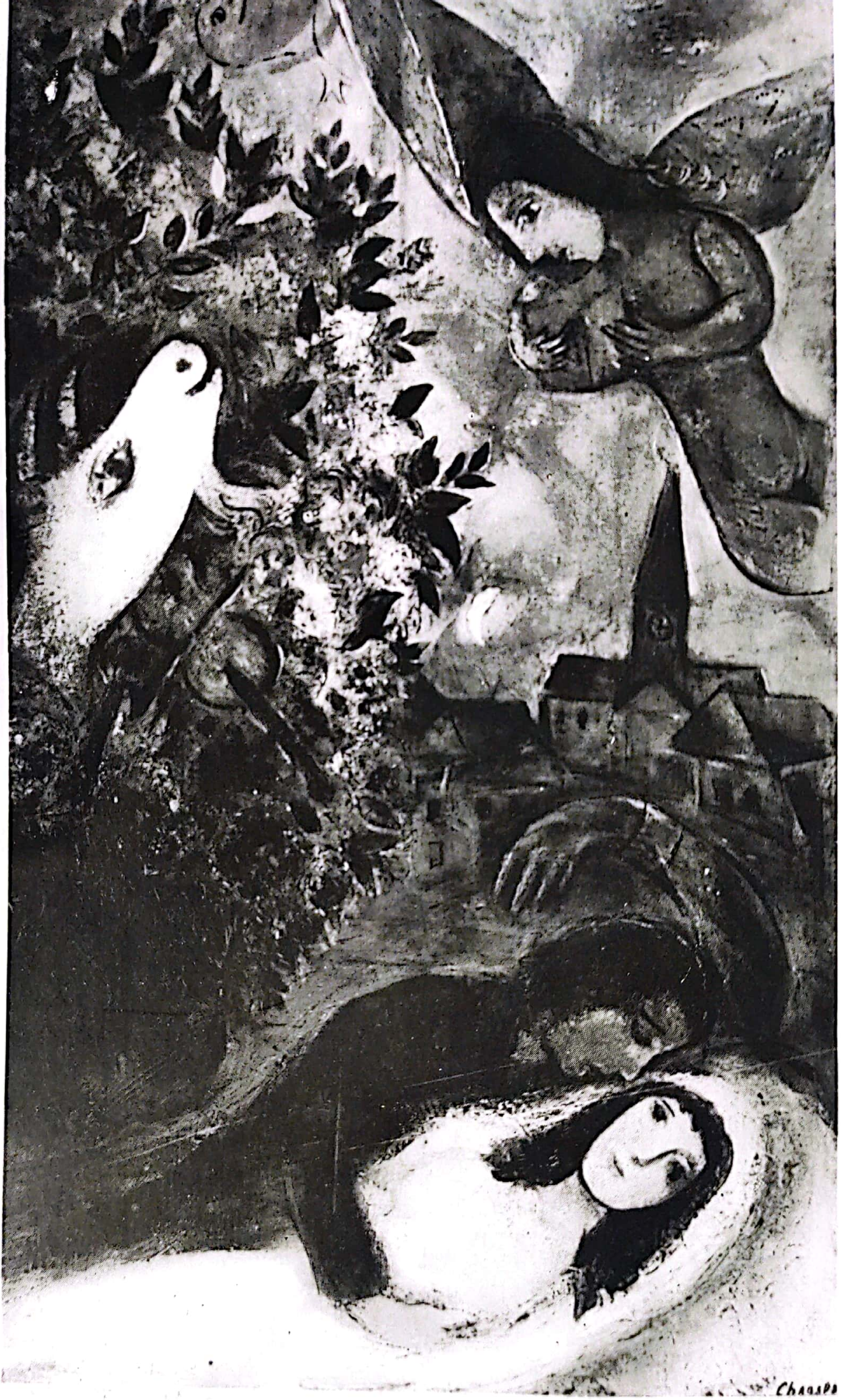
Şcoala olandeză. Secolul al XVII-lea.
Rembrandt.
Autoportret cu Saskia. 1635.
Dresda, Staatliche
Kunstsammlungen Gemäldegalerie.
Fotografia Muzeului.

Şcoala olandeză. ▶
Secolul al XVII-lea.
Rembrandt.
Autoportret la bătrînețe.
Muzeul din Köln.
Foto Rheinisches Bildarchiv.



Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Ch. Delamare. Mai 1818.
Muntele Sainte-Victoire. Foto Flammarion.





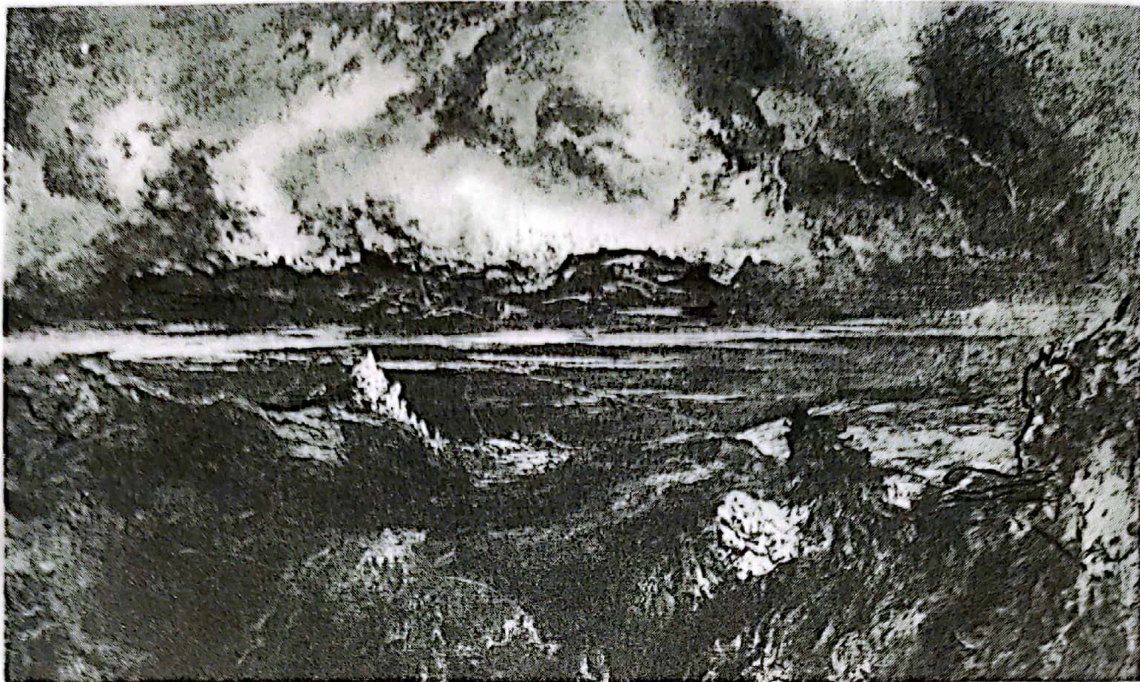
Şcoala din Paris.
Secolul al XX-lea.
Marc Chagall.
Deasupra Vitebskului.
1914.
Toronto,
Colecţia Zacks.





Marc Chagall.
Noaptea lui Orgeval. 1949.
Colecţie particulară.
Foto Galeria Maeght.

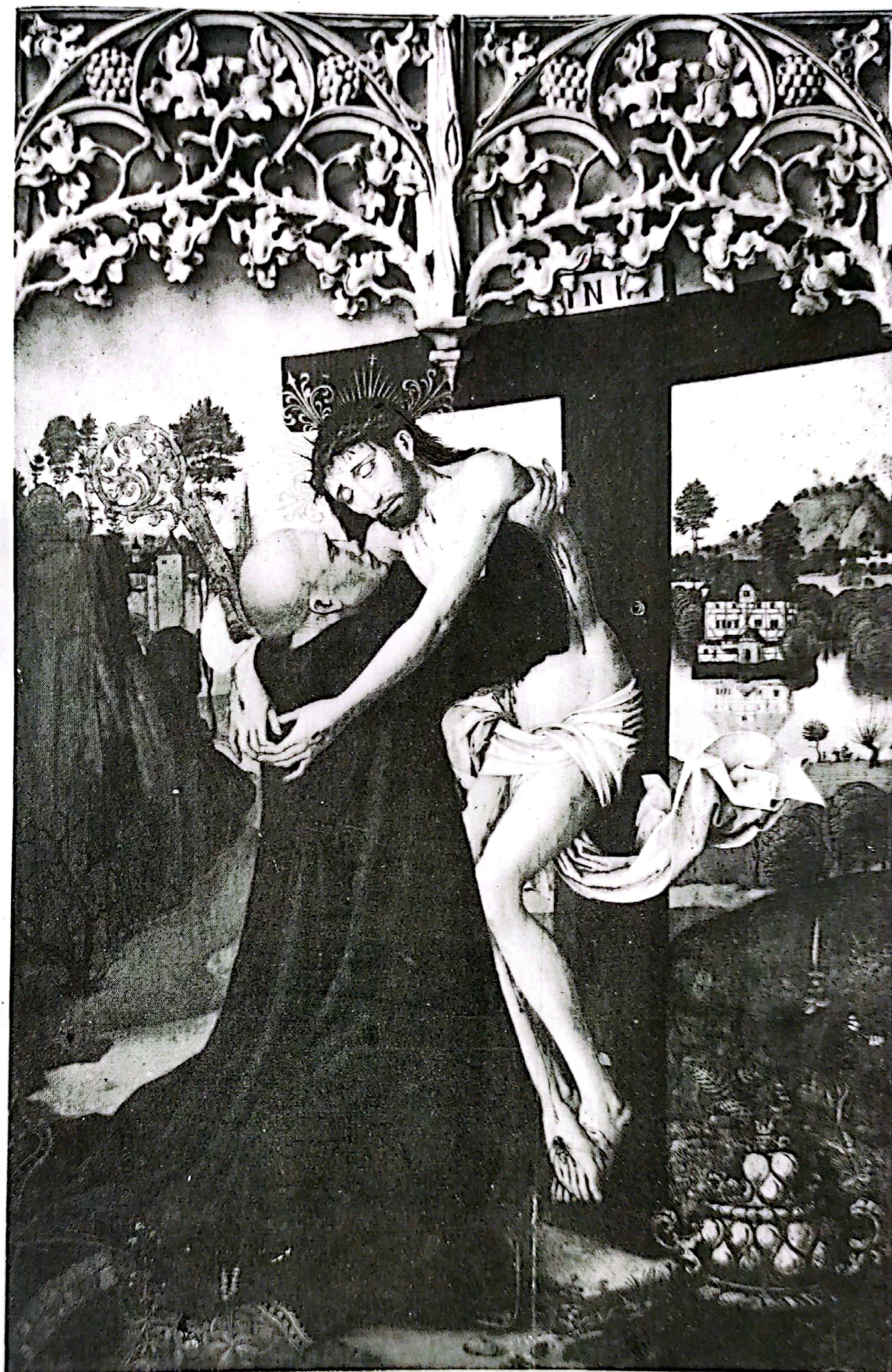
Şcoala franceză.
Secolul al XIX-lea.
Paul Cézanne. *Muntele Sainte-Victoire.*
Colecţia Lecomte. Foto Vizzavona.



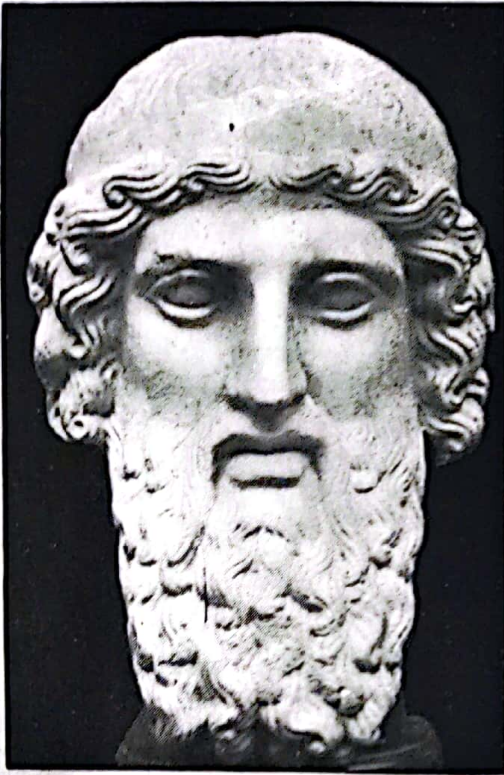
Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Théodore Rousseau. *Lanțul Alpilor văzut din trecătoarea Faucille.*
Efect de furtună. 1833–1834.
Copenhaga, Ny Carlsberg Glyptotek.

Paul Cézanne. *Muntele Sainte-Victoire.*
Moscova, Muzeul de Artă modernă.
Foto Vizzavona.





Şcoala germană. Secolul al XV-lea.
Maestrul retablului Augustinilor din Nürnberg.
Viziunea Sfîntului Bernard. 1487.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Fotografia Muzeului.



Arta greacă.
Zeus,
după sculptura lui Fidias
la Olimpia.
Copenhaga,
Ny Carlsberg Glyptotek.

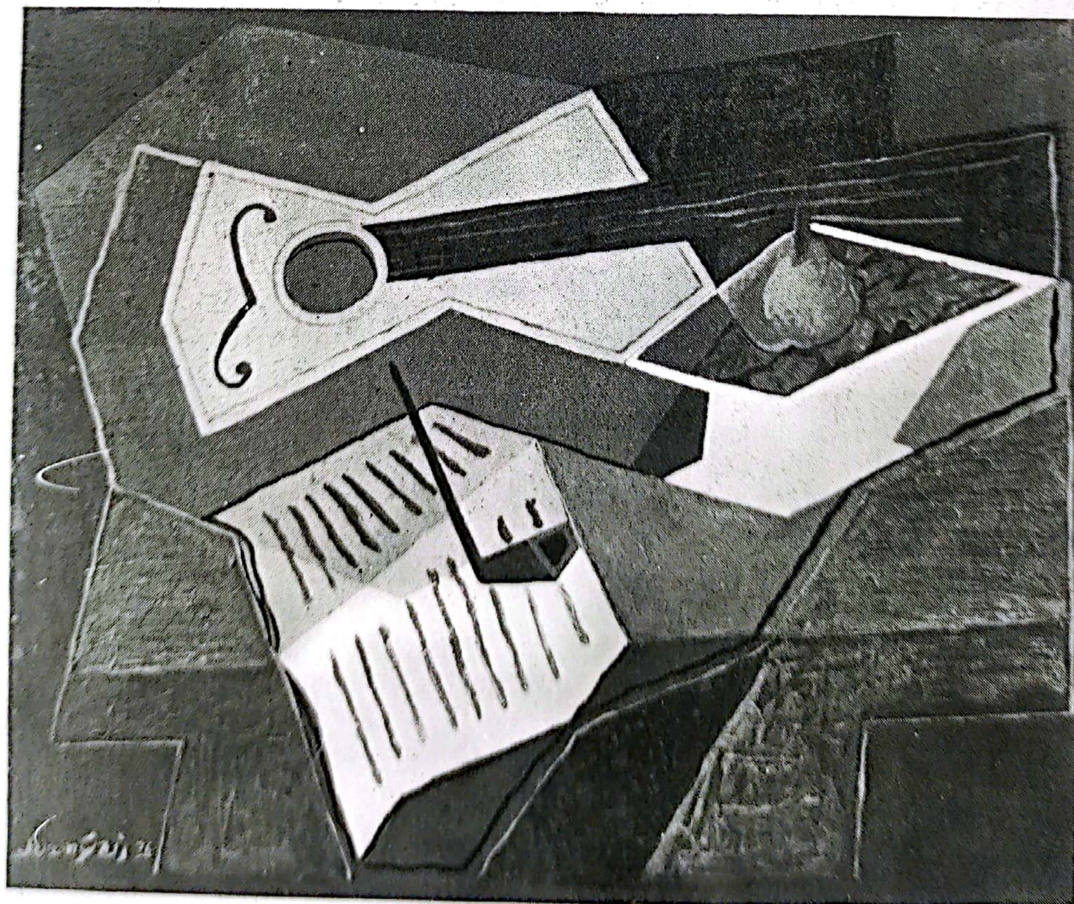


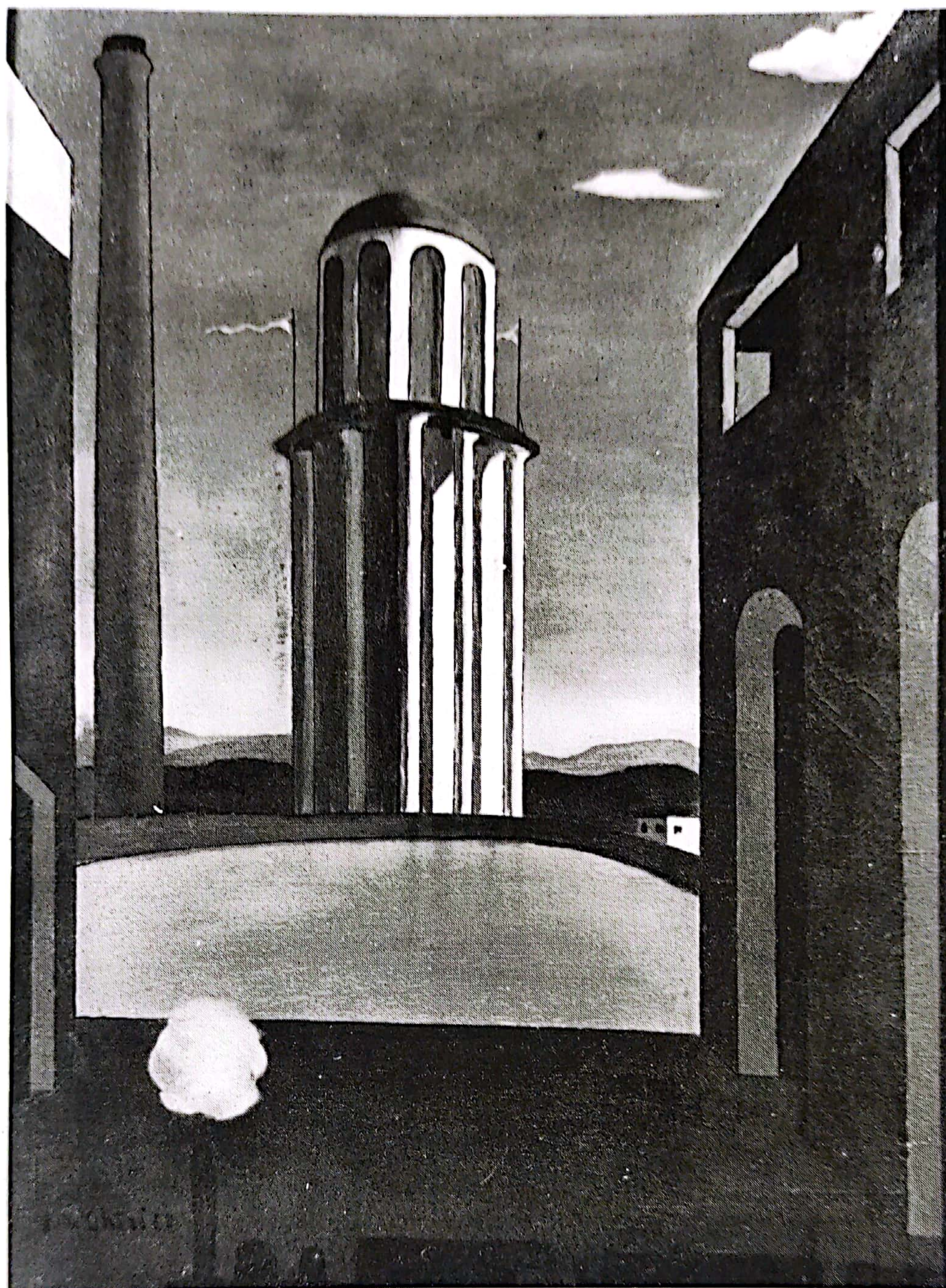
Arta asiriană.
Pazuzu, geniu înaripat
simbolizînd
vîntul de sud-est.
Muzeul Luvru.



Școala engleză. Secolul al XVIII-lea.
Johann Füssli.
Coșmarul.
Frankfurt, Goethe Museum.
Fotografia Muzeului.

Şcoala din Paris. Secolul al XX-lea.
Juan Gris.
Ghitară şi compotieră.
Colecţie particulară.
Foto Giraudon.



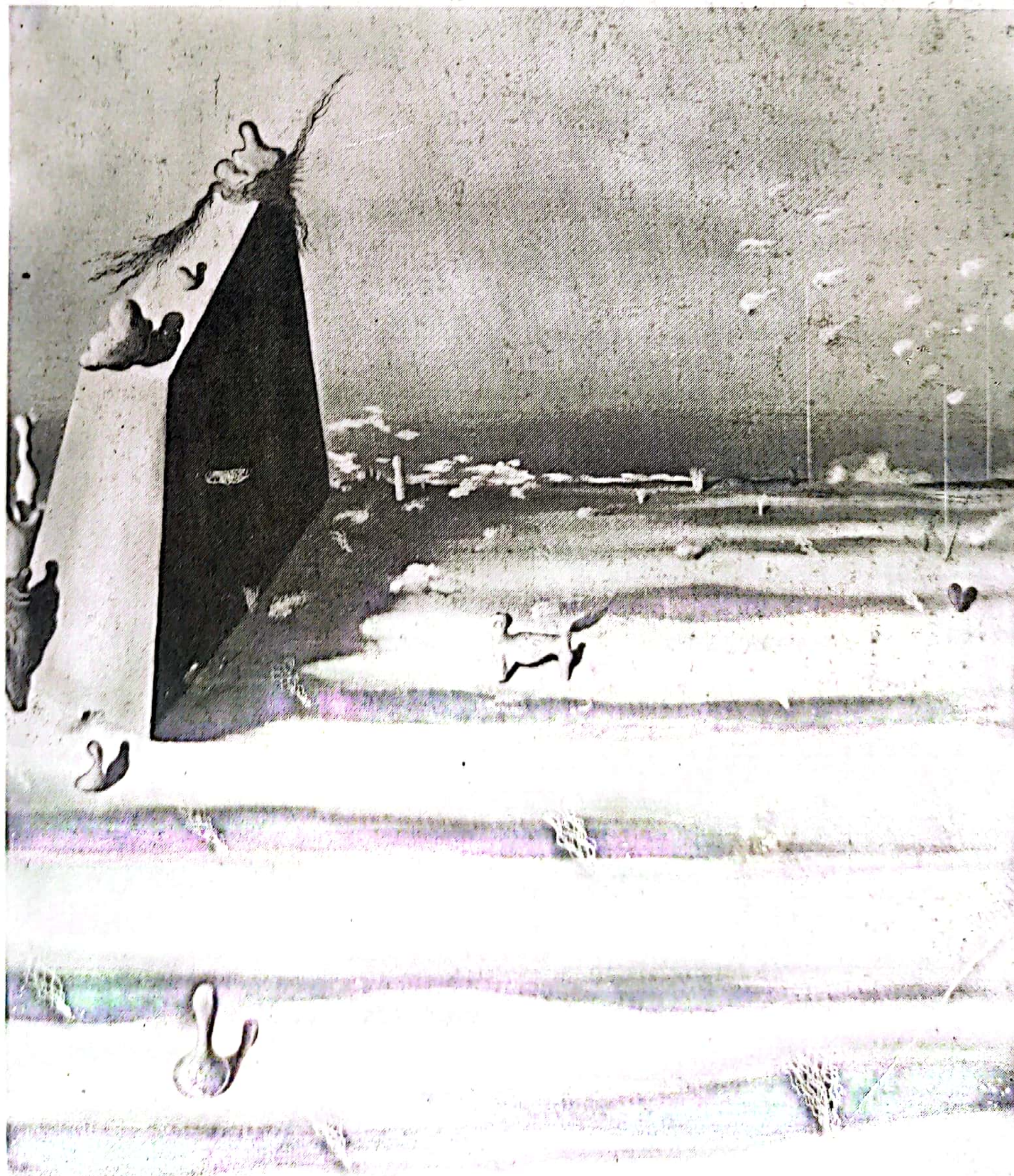


Şcoala din Paris. Secolul al XX-lea.
Chirico.
Întoarcerea poetului. 1914.
Colecţie particulară, Paris.
Foto Flammarion.



Şcoala din Paris. Secolul al XX-lea.
Salvador Dali.
Spania.
Foto A. Caillet.

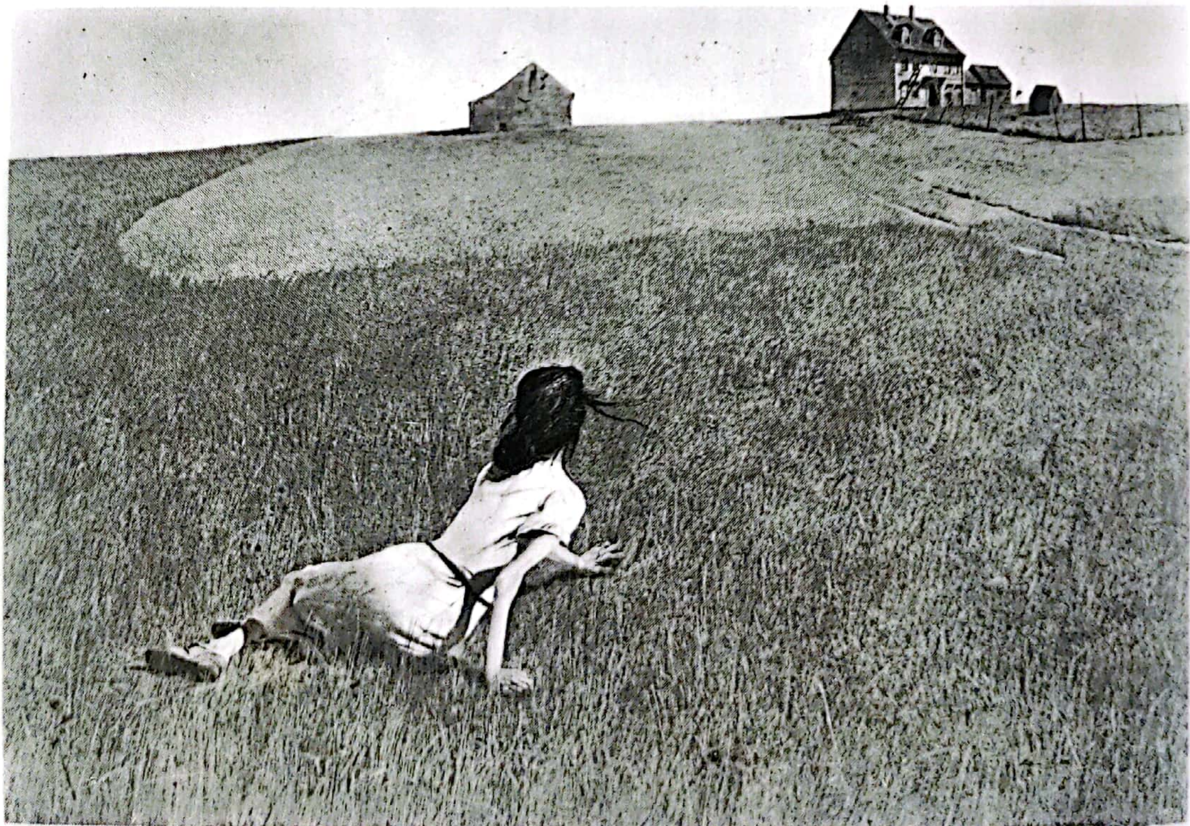
Şcoala franceză. Secolul al XX-lea.
Ives Tanguy.
Peisaj.





Şcoala franceză. Secolul al XIX-lea.
Édouard Manet. *Portretul lui Émile Zola*. Detaliu.
Muzeul Luvru. Foto Flammarion.

Şcoala americană. Secolul al XX-lea.
Andrew Wyeth. *Lumea Cristinei*.
New York, Muzeul de Artă modernă. Fotografia Muzeului.

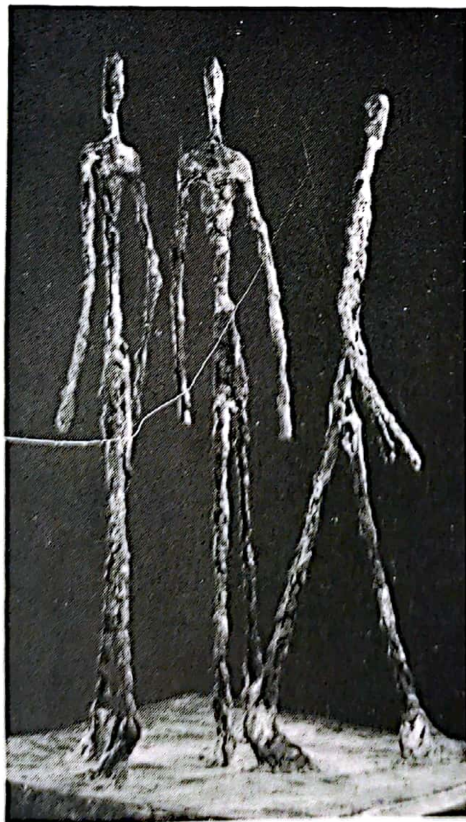


Şcoala din Paris. Secolul al XX-lea.
Picasso.
Nud de femeie. 1907.
Colecţia J. Sweeney, New York.
Foto Galeria Louise Leiris.

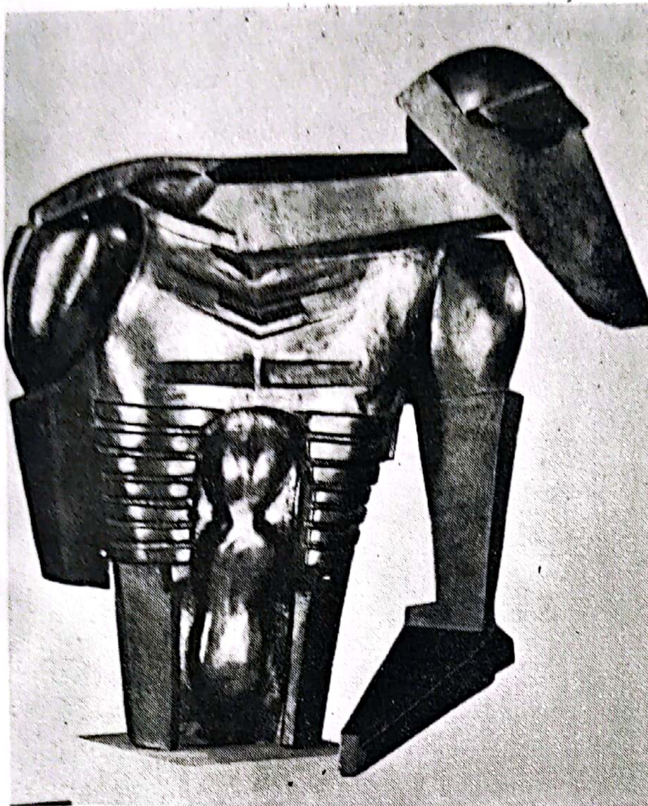


Şcoala din Paris. Secolul al XX-lea.
Alberto Giacometti.
Grup de trei oameni. Bronz. 1948—1949.
Colecţia Fundaţia Maeght, Saint-Paul.
Foto Galeria Maeght.

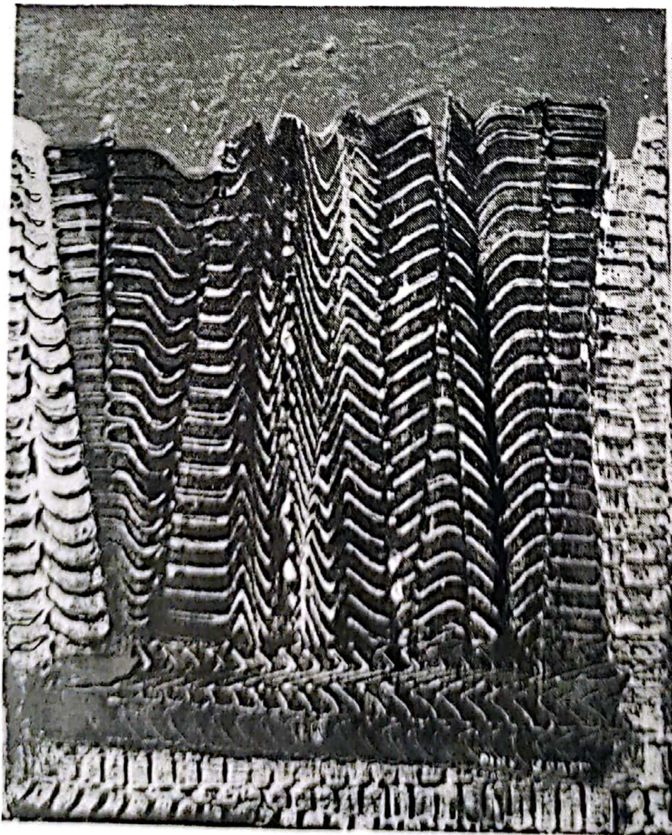
Şcoala franceză. Secolul al XX-lea.
Germaine Richier. *Furtuna.*
Amsterdam, Stedelijk Museum.
Fotografia Muzeului.



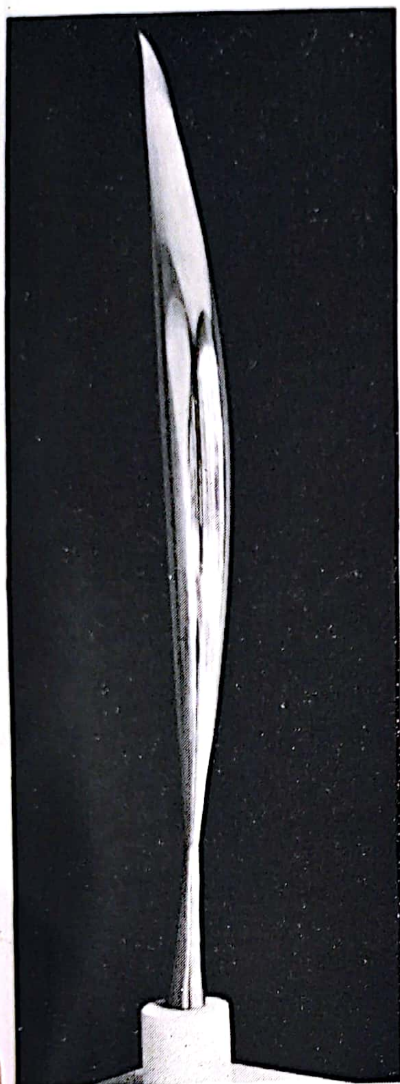




Şcoala engleză.
Secolul al XX-lea.
Jacob Epstein.
Rockdrill.
Ottawa,
National Gallery of Canada.
Fotografia Muzeulu .

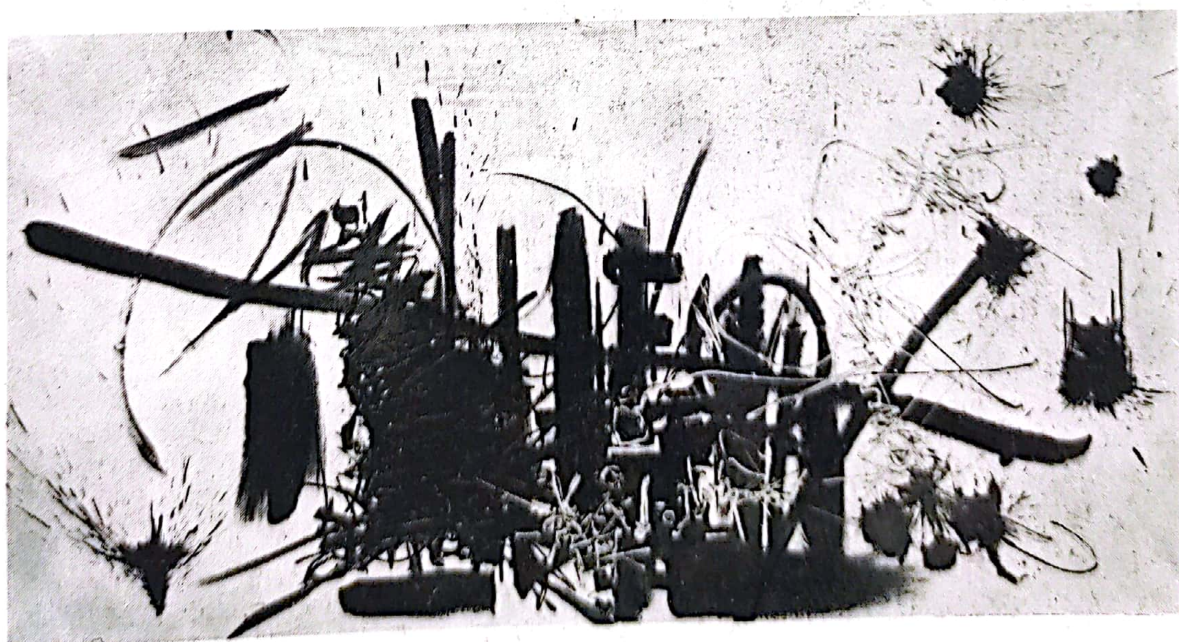


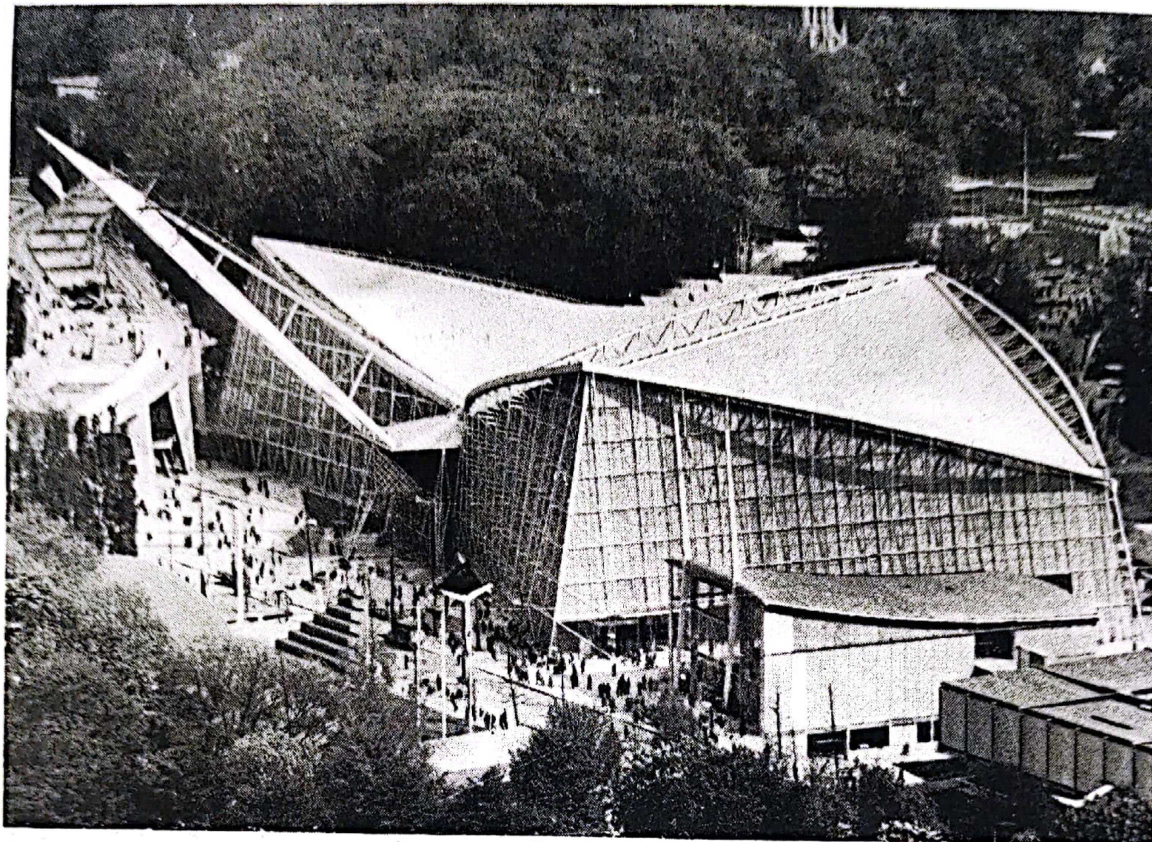
Şcoala din Paris.
Secolul al XX-lea.
Max Ernst.
Pădurea — os de peşte. 1927.
Colecţia Mouradian, Paris.



Şcoala din Paris. Secolul al XX-lea.
Constantin Brâncuşi.
Pasărea.
Foto Giraudon.

Şcoala franceză. Secolul al XX-lea.
Georges Mathieu.
Omagiu mareşalului de Turenne. 1952.
Colecţie particulară.
Foto Facchetti.





Şcoala franceză. Secolul al XX-lea.
Guillaume Gillet.
Pavilionul Franţei la Expoziţia de la Bruxelles.
Foto E. Bertrand Weill.



Şcoala americană.
Secolul al XX-lea.
Pop Art.
Jasper Johns.
Bronz pictat, 1960.
Galeria Sonnabend.



Școala franceză. Secolul al XVII-lea.
Nicolas Poussin.
Funeraliile lui Focion. Detaliu.
Colecția Lord Plymouth, Marea Britanie.



Şcoala italiană. Secolul al XV-lea.
Piero della Francesca.
Bunavestire. Detaliu.
Pinacoteca din Perugia.
Foto Giraudon.

Şcoala flamandă. Secolul al XVI-lea. ▶
Pieter Bruegel.
Peisaj cu căderea lui Icar.
Bruxelles, Muzeul de Arte Frumoase.
Foto A.C.L.

Şcoala franceză. Secolul al XVII-lea.
Nicolas Poussin.
Peisaj cu sfîntul Matei.
Berlin, Staatliche Museen Dahlem Gemäldegalerie.
Foto Walter Steinkopf.







Şcoala germană. Secolul al XVI-lea.
Albrecht Altdorfer.
Bătălia de la Arbela.
Pinacoteca din München,
Fotografia Muzeului.

Şcoala veneţiană. Secolul al XVI-lea.
Tintoretto.
Cina cea de taină.
Veneţia, Biserica San Giorgio Maggiore.
Foto Anderson-Viollet.

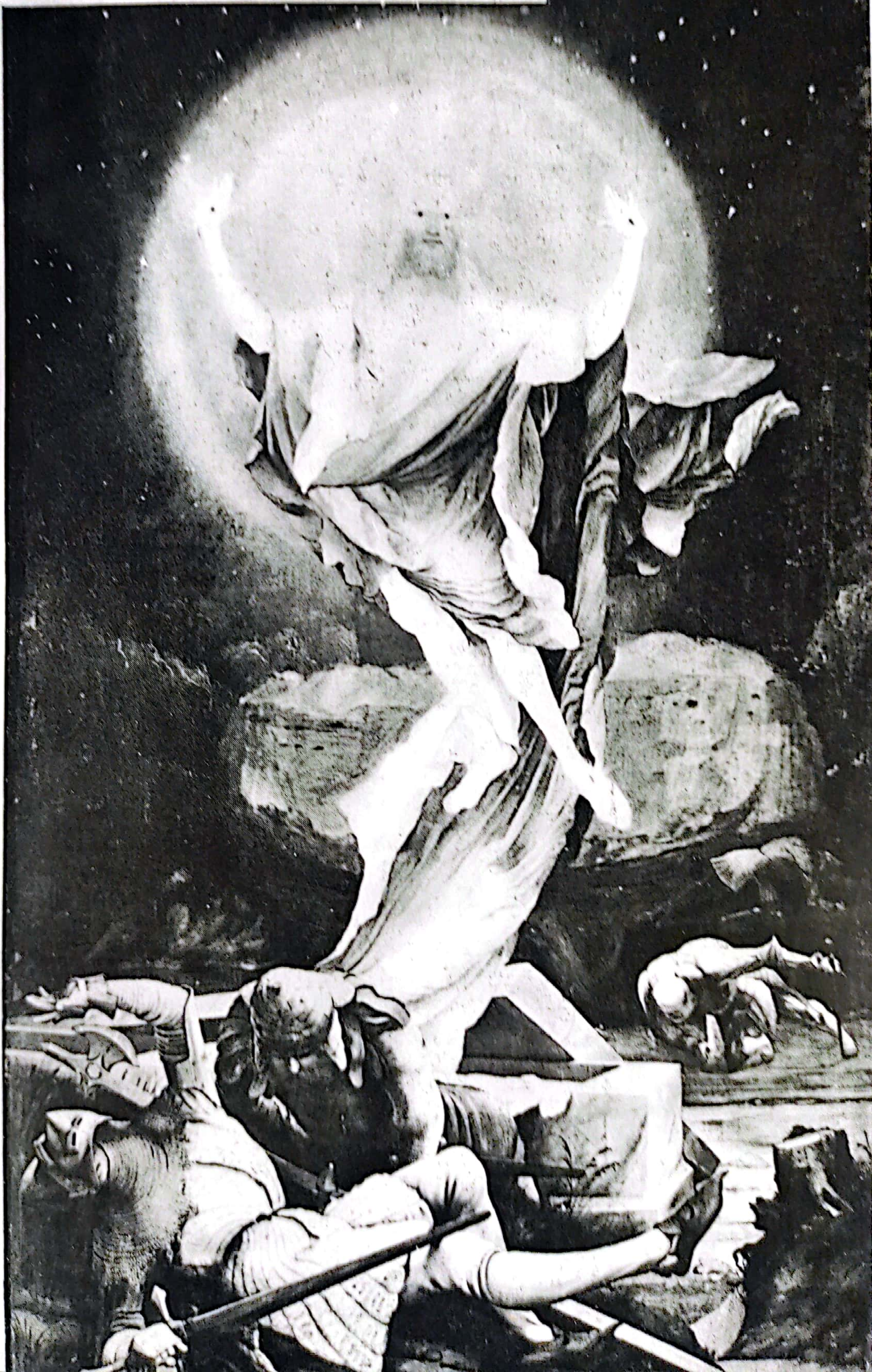


45



Şcoala germană.
Secolele al XV-lea şi al XVI-lea.
Mathias Grünewald.
Naşterea Domnului şi Învierea.

Voleuri ale retablului din Isenheim.
Muzeul din Colmar.
Fotografia Muzeului.





Baroc bavarez.
Secolul al XVIII-lea.
Balthasar Neumann.
Interiorul bisericii Vierzehnheiligen.
Foto Bildarchiv Marburg.

Ernst îi plăcuse să ridice un fel de zid de netrecut din blocuri de piatră curios cioplite în chip de cuburi în care uneori se deschid în mod straniu nişte ochi. Alteori, nu mai recurgea la mineral pentru a bara calea, ci la vegetal: desfăşura tumultul de ramuri şi de liane ale unei păduri virgine, monstruoase, anihilînd orice veleitate de a croi un drum. Profunzimile sînt închise, înaintarea imposibilă. Un tablou al belgianului Jean Duboscq, pictat în 1954, era şi mai vădit tragic, deoarece păianjenişul inextricabil care închidea spaţiul pictural din capul locului era compus din oseminte albicioase şi alungite ca nişte tentacule încremenite. *Drumurile morţii*, acesta era titlul simptomatic al acestei reţele zbîrlite şi ostile.

În arta abstractă regăsim aceeaşi obsesie; artişti ca Soulages sau Hartung obturează profunzimea şi lumina prin turnări opace de pastă neagră care se întretaie, ca o îngrămădire de bîrne grele. Şi Georges Mathieu, a cărui pictură pare că nu vrea să redea decît izbucnirea liberă şi turbată a gestului, se supune aceleiaşi fatalităţi. Toate împroşcăturile, toate proiectările sale vin să se coordoneze pentru a înălţa această permanentă evocare a obstacolului de netrecut şi agresiv.

Vidul şi barierele concură pentru a exprima lipsa de comunicare între oameni. Dacă sculptura lui Alberto Giacometti este o aluzie explicită la trupul omenesc, asta e numai pentru a-l înfăţişa subţiat, strîns în el însuşi, nemaigăsind nici o posibilitate de expansiune, de dilatare normală, nemaidispunînd la rigoare decît de libertatea picioarelor. Aceste fantome, ale căror braţe rămîn lipite de trup, sînt antrenate atunci într-un mers orb care le întretaie drumurile dar nu le permite să se întîlnească.

Oare nu tot lipsa de comunicare, nu numai între oameni ci şi între oameni şi universul necunoscut, ivit din descoperirile ştiinţei, este ceea ce trebuie să descifrăm în această renaştere a bestiei, substituind, dacă se prezintă ocazia, faţa sa agresivă chipului omenesc?

Animalul, începînd cu civilizaţia greacă, nu trebuia să mai aibă în artă decît rolul unui însoţitor domestic al omului, sau al unui element familiar din natură, tratat cu un realism care îi smulge orice prestigiu ameninţător. Va

trebui să ajungem la epoca noastră, în care se aude trosnind civilizaţia tradiţională, în care omul, pierzîndu-şi încrederile lui străvechi, se află din nou în necesitatea de a înfrunta necunoscutul şi de a elabora discipline noi, pentru a vedea ivindu-se iar obsesia şi teroarea bestiei. Ea devine mai agresivă şi mai neliniştitoare, întorcîndu-se la un fel de consistenţă minerală, pe care sculptura modernă o redă prin durităţile, asperităţile pietrei ori ale metalului. În acelaşi timp, din animal ea reţine îndeosebi armele de apărare, carapacea, sau armele de atac, ceea ce taie, spintecă, asaltează şi sfîşie: ciocul, gheara, dintele sau cleştele. Elementele de ameninţare puternică şi iraţională, care sînt puse în slujba instinctelor de distrugere ale insectei sau ale carnasierului, oferă repertoriul formelor lor ascuţite ori tăioase. Sculptura modernă se complace în a le cultiva în toate ţările Europei şi pînă în lumea arabă, unde *Ţipătul animalului*, constituit din butoane şi piese mecanice, de Salah abd el Karim, este corespondentul seriei de *Animale* a lui Lynn Chadwick.

Teama care-l cuprinde pe om din nou se transcrie în înfăţişarea sa. Personajele lui Germaine Richier afişează o întoarcere la bestialitatea originală şi chiar dincolo de ea pînă la o substanţă aproape minerală. În 1959 l-am văzut pe italianul Agenore Fabbri înălţînd un *Om atomizat*, după cum îl denumea el în mod deschis, care, prin zbîrlirea ciopîrţită şi embrionară a materiei sale aspre şi roase în mod straniu, cu braţele ridicate, cu faţa nimicită, dislocată ca o coajă de ou strivită, nu mai era decît urletul strident al unei terori organice.

Omul secolului XX se află plasat, prin perspectivele noi pe care le deschide explorarea ştiinţifică, în faţa unui univers de nepătruns, înspăimîntător, deoarece scapă înţelegerii normale şi nu se mai lasă atins decît de artificii matematice. Dar contemporanii noştri trebuie să facă faţă şi unei realităţi noi: maşina. Aceasta, ieşită totuşi din creierul şi din mîinile lor, destinată să fie doar instrumentul acţiunii, pare să dobîndească o autonomie crescîndă, să impună societăţii constrîngeri şi primejdii neprevăzute. Ea merge mai departe: devine prin legile şi prin funcţionarea sa un soi de parodie seacă a vieţii iar omul îi suferă contagiunea pînă într-atît încît să-şi făurească o mentalitate arti-

ficială care să i se adapteze în mod exclusiv. Astfel el nu mai este hărţuit doar de ameninţările forţelor naturale, de acelea ale elementelor pe care le-a înzecit prin eliberarea energiei nucleare, sau de acelea ale bestiei care iese la suprafaţă în conştiinţa sa despuiată de suprastructurile ei morale; el stîrneşte noi forţe prin maşinismul care a invadat lumea, a perturbat echilibrul social şi raporturile dintre clase, a creat noi categorii de sclavi ajunşi acum la vîrsta revoltei.

Triumful mecanicii reclamă şi antrenează, de altfel, renunţarea la facultăţile cele mai preţioase, cele ale sensibilităţii, ale inimii şi o secătuire a intelectului. Sculptura pe care Jacob Epstein a numit-o *Rockdrill* pare să efectueze sub ochii noştri oribila metamorfoză a unei tors omenesc într-o unealtă. Metalul în care este turnată ea sporeşte mai mult această impresie halucinantă: o asamblare de biele, de pistoane, de buloane şi de osii ia locul cărnii şi proiectează înainte, ţinînd loc de cap şi de obraz, o pîrghie metalică prevăzută cu o vizieră lungă şi tăioasă.

Arta cedează uneori mimetismului maşinii: i s-a întîmplat să se lase copleşită de sugestiile formei şi contexturii sale; Léger a oferit una din primele mărturii în acest sens. Însă această contaminare nu poate ascunde oroarea pe care o simte arta faţă de ea, pînă la revoltă. Arta simte că este ultima manifestare de independenţă, în faţa finalităţilor ei exclusiv practice. Şi tocmai pentru a protesta împotriva ei şi pentru a o lua în derîdere, César a prezentat drept opere sculpturale automobile strivite de un ciocan pneumatic cu scopul de a le anula funcţia şi de a îndepărta, într-un fel, puterea lor optimistă. Tot astfel, au fost prezentate la unele saloane de avangardă parodii minuţioase de mecanisme înzestrate cu angrenaje, arcuri, şi funcţionînd perfect însă fără a li se putea descoperi vreo întrebuinţare. În spatele bufoneriei se ascunde o agresivitate, o reacţie de apărare spontane, vizînd la « demistificarea » maşinii, — şi nu, aşa cum s-a crezut, la mistificarea publicului. Arta începe lupta împotriva acestei forme moderne de înăbuşire a libertăţilor umane, aşa cum a combătut tradiţiile sclerozate care le oprimau în numele trecutului.

Secolul al XX-lea se simte deci împărţit între spaima de o inumanitate neprevăzută, care este aceea a mecanicii, şi reapariţia, în adîncul inconştientului, a terorilor celor mai

primitive, venind aproape din preistorie. Cinematograful este o dovadă în acest sens: nu se poate neglija abundența de filme imaginînd apariția actuală a unor animale preistorice, deseori, de altfel, sub șocul unei explozii a cărei amploare este datorată progresului științific. În revistele pentru copii, de asemenea, anticipările științifico-fantastice, visul unor rachete lansate în cucerirea planetelor și a universului, merg mînă în mînă cu o trezire a monștrilor primitivi, în care viața se schița stupid într-un corp cu dimensiuni uriașe.

Toate aceste semne ale unei tulburări profunde în fața unei lumi remodelate de descoperirile industriei umane, în momentul cînd explicațiile obișnuite care i se dădeau sînt perimate, pun problema esențială a epocii contemporane. Facultatea de adaptare a omului este imensă; ea este inclusă în elanul biologic al vieții, este dezvoltată de acea libertate care i-a fost dată o dată cu spiritul. Dacă este obligat să azvîrle instrumentele, uneltele perimate care i-au fost suficiente pînă acum, dacă se află astfel, pentru un moment, cu mîinile goale, nu trebuie să uităm că acest lucru nu poate însemna o renunțare și o abandonare. Trebuie doar să ajungem la concluzia necesității de a făuri arme noi pentru a asigura cucerirea realităților astfel revelate.

În arta modernă examinată cu atenție, se pot sesiza primele zguduiri ce marchează reluarea mersului spre viitor. Se va observa în primul rînd că, în ultimele sale manifestări, ea dorește parcă să se instaleze în stările cele mai elementare: creația artistică, redusă la esența ei inițială, devine un act de înfruntare a materiei. Și, într-adevăr, în asceza sa insațiabilă, arta dorește parcă să se reducă la materia brută pe de o parte și la gest pe de altă parte. Dubuffet, care la început se mîndrea că se ia la întrecere cu bolnavii mintali, a ajuns, după 1950, să practice, să frămînte o pastă picturală care rivalizează cu praful de cărbune, cu cimentul, cu pămîntul, și care abia de mai evocă germinația ascunsă a vegetalului. Cît despre sculptura contemporană, ea a abandonat toate lucrările de polisare ori de șlefuire care marcau desăvîrșirea pietrei sau a bronzului sub degetele artistului, pentru a se întoarce la efectele magmei topite, dacă nu cumva chiar la utilizarea directă a rămășițelor provenind de la mașină și devenite inutilizabile prin uzură sau prin distrugere.

Şi mai interesantă decît această întoarcere la materia brută este exploatarea gestului. Se ştie că acesta a dat denumirea uneia dintre şcolile recente, create în Lumea Nouă, în dorinţa de a-şi afirma caracterul progresist şi independenţa sa faţă de bătrîna Europă: *action-painting*. Pollock este capul de coloană. Obsedat de viteză în viaţă, aflîndu-şi chiar moartea în excesul său automobilistic, asemeni tînărului actor James Dean, de altfel, el a transferat această dorinţă de desfăşurare a energiei într-o execuţie febrilă şi nebunească. Aceasta este redusă la o stare tot atît de elementară ca şi cea sub care era evocată materia: pe pînza sa, Pollock îşi împroaşcă pictura în jeturi necontrolate; la acţiunea braţului care o azvîrle, el adaugă şi recurgerea la hazard, ridicînd în mod brutal cadrul, la început culcat orizontal pe pămînt, pentru a primi împroşcături şi stropiri; în poziţia verticală, curgeri dezordonate completează acest haos vehement. Materie şi gesturi sînt utilizate în stare brută, primordială, şi totuşi semnificaţia lor este aproape opusă. Materia vădeşte o renunţare totală la iniţiativa umană; gestul, dimpotrivă, indică direcţia care o solicită. Trebuie să depunem eforturi pentru a descifra aceste semne aparent obscure prin care arta stă mărturie în mod involuntar la drama pe care o traversează o dată cu întreaga noastră epocă.

Obsesia vidului a redat mai întîi singurătatea omului care se simte abandonat şi stînjenit de moştenirea strămoşilor cu care se pare că nu mai are ce face. Civilizaţia elaborată cu migală, al cărei rezultat este el, se vădeşte deodată inaptă să facă faţă unor vremuri prea noi. Atunci el resimte groaza de a înfrunta imensitatea strivitoare şi enigmatică a universului. Pentru a-l înţelege atît cu intelectul cît şi cu sensibilitatea, el dispunea odinioară de un sistem coerent şi eficace oferit de civilizaţie. Or, acesta îşi dovedeşte carenţa.

De aici înainte, el nu mai întrezăreşte în calea sa, în calea mersului necesar pe care îl reclamă viaţa, decît prezenţa obstacolului, a barierei de netrecut: ea se înalţă, ostilă, şi îl azvîrle din nou în fundul gropii în care se simte abandonat şi de unde trebuie să iasă cu orice preţ. Singurătatea devine teroare şi angoasă şi lumea de dincolo care se ascunde în spatele obstacolului redutabil care îi opreşte

pașii îi devine tot atît de neînțeleasă, de inaccesibilă, de impenetrabilă pe cît poate fi monstruozitatea animalică a fiarei. Și de aceea reînvie simbolul ei obsedant.

Și ce găsește oare în fundul gropii? Noroiul care stagnează acolo tot timpul, o materie încă informă care n-a fost atinsă nici de ordinea mîinii, nici de flacăra spiritului. Omul se resemnează cu el și, în același timp, într-un gest de provocare, parcă sfidînd, îl glorifică.

Dar viitorul așteaptă. Va trebui să-l abordăm și să ne stabilim în el. Pe ce forțe să ne bazăm elanul? Din ce principii să deducem organizarea indispensabilă? Dintre semnele enumerate, unul singur oferă începutul soluției: căutarea intensității, a vitezei, — gestul. El enunță un principiu esențial: energia. Și, într-adevăr, în lumea care vine și care trebuie modelată, energia se impune drept realitatea esențială, aceea care domină timpurile noi și de la care este indispensabil să pornim. Civilizația noastră a apărut, în mai multe rînduri, ca ultima desăvîrșire a civilizației agrare elaborată de primele mari imperii ale arheologiei, apoi pusă la punct de Grecia, îmbogățită prin descoperirea metalului în dezvoltările sale materiale, prin apariția Creștinismului în dezvoltările sale spirituale. Acest mod de viață, născut dintr-o înțelegere îngustă a omului și a naturii, și-a trăit traiul. Se poate spune chiar că conceptul de natură, care a fost opera lui, este depășit. Lumea modernă, înarmată cu mașini, împinge treptat înapoi natura și o proscrie, așa cum un tăietor de lemne face să se retragă limita silvestră. Pretutindeni se ivesc construcțiile omului și ele pun stăpînire pe teren.

Ce s-a întîmplat? *Tête-à-tête*-ul echilibrat cu natura, căreia omul se mulțumea să-i valorifice resursele prin mijloace corespunzătoare, a făcut loc unei noi inițiative. Omul a observat că, dincolo de contactul la care se limitase el, natura ascunde forțe necunoscute pe care le lasă să doarmă în străfundul ei. Aceste forțe s-a decis el să le atace. Ele au un nume: energia. Pornind de la acest principiu nou, o civilizație inedită a început să fie presimțită apoi formulată. Înarmată cu cunoașterea realului, dezvoltată de știință, ea își propune să ajungă la energiile latente și, printr-o tehnică a transformării, să le facă utilizabile.

Forțelor naturale, acceptate și folosite sub aspectul lor obișnuit, le-a fost substituită o metamorfoză a resurselor ascunse, permițînd desfășurarea, multiplicarea și accelerarea nelimitată a acestor forțe. Apa, ca toate celelalte elemente, ascunde în ea o forță. Aceasta va fi captată de către turbină, preschimbată în energie mecanică, care, la rîndul ei, va produce o energie electrică pe care aparate corespunzătoare — lămpi, radiatoare, mașini — o vor transforma, iarăși, în lumină, căldură, acțiune mecanică... Focul care în cazan schimbă apa în aburi, petrolul, electricitatea vor deveni sclavi avînd ca sarcină să pună în funcțiune motoarele iar acest cuvînt, prin el însuși, este deosebit de semnificativ, întrucît indică producerea mișcării. Geniul uman a ajuns, în sfîrșit, în inima materiei, la taina radiațiilor, apoi a nucleului; explozia atomului, a cărui structură părea pe veci insondabilă, dezlănțuie energii nemăsurate care de-abia încep să fie eliberate și care vor zdruncina din temelii viața pînă în datele ei cele mai fundamentale.

Civilizației naturii îi urmează de acum înainte civilizația energiei și o etapă imensă este depășită. Se poate afirma, fără teama de a ne înșela, că trecerea care se efectuează sub ochii noștri capătă o importanță la fel de considerabilă ca și aceea care i-a permis omului să iasă din preistorie pentru a intra în istorie.

Să luăm bine seama: energia este tocmai factorul nou pus în evidență de artă, în legătură directă cu străfundurile ființei noastre și, de aceea, înzestrată cu darul de a prevesti. Pictura a fost agitată foarte curînd de un freamăt nou, în care se poate deja sesiza un semn. În vreme ce, în trecut, ea căuta înainte de toate să se plaseze în armonia stabilă iar tehnica cea mai evoluată țintea să rivalizeze cu splendoarea încremenită a smalțului, am văzut arta picturală însuflețindu-se atunci cînd stadiul de înflorire clasică a Renașterii a fost depășit. Revoluția barocă se străduia să apropie arta de viață. Venețienii din secolul al XVI-lea, Tițian, și mai mult Tintoretto, marele introducător al mișcării în compoziție, au comunicat modului de execuție o febră, o ardoare a mîinii, care nu mai ezita să rupă cu înfățișarea literară a lucrurilor pentru a elibera neastîmpărul și impetuozitățile, penelului. Velázquez a descins din ei. Rubens a preluat elanul ce se schița în rostogolirea torențială a unui val

gigantic. Rembrandt a făcut să palpite și să vibreze materia însăși, în timp ce Frans Hals, primul cu o asemenea claritate, comunica execuției, devenită un factor primordial, o violență aproape explozivă care se traducea în salturile, în țîșniturile și în zebrurile penelului. Acesta a fost începutul a ceea ce, trecînd prin desfășurările romantismului și ale fauvismului în epoca modernă, avea să-și afle expresia cea mai intensă și cea mai nudă în *action-painting*. Nu ne miră că o vedem pe aceasta născîndu-se în acea parte a lumii moderne care s-a lăsat pradă cel mai total forțelor mașinii: America.

De la Frans Hals încoace, se poate spune că viteza a devenit un factor determinant al aspectului pictural. Nimic înainte nu lăsa să se bănuie pătrunderea ei aici. Folosită de un Fragonard și de un Delacroix, ea a sfîrșit prin a-și afla realizarea, ori mai degrabă explozia, în arta abstractă cea mai recentă.

Efecte analoge nu s-ar putea întîlni decît în Extremul Orient. Orientalul nu s-a gîndit niciodată să se lase închis și imobilizat în structurile rațiunii, care l-a captivat pe occidental. El a preferat întotdeauna să încerce un contact intim cu natura în esența ei secretă; religiile orientale au făcut deseori dovada acestui efort de comuniune. Pictura Extremului Orient, ca și aceea a timpului nostru, a demonstrat facultatea pe care o posedă artistul de a fi un înregistrator hipersensibil. Putea ea oare să nu redea acest sens intuitiv al vieții și al principiilor ei active? Ea le sesiza în miezul realului; a comunicat cu ele prin contemplare, dar și prin scriitura penelului și prin gestul care o conduce. Astfel se explică faptul că arta cea mai modernă, cea din America, s-a orientat brusc spre Asia în aceeași măsură în care repudia tradiția europeană, și că ea a instituit o « Școală a Pacificului » pentru a marca mai bine către ce orizonturi înțelegea ea să-și deschidă ferestrele. Pictura care s-a constituit atunci și care merge de la Tobey sau Pollock pînă la Hartung sau Mathieu, a ales calea dinamismului elementar al gestului. Independentă de acum față de orice relație rațională, ea a ținut să regăsească impulsul inițial și aproape organic care traduce în artă o comuniune cu principiul energetic al vieții universale, pe care orice ființă vie îl poate sesiza în miezul ei însăși.

Cine spune « civilizaţie » nu implică doar descoperire a unui principiu novator, ci şi putere de a organiza în jurul lui existenţa umană, în toate modalităţile ei, de la concepţiile gîndirii pînă la aplicaţiile tehnicii. Principiul care trebuie să constituie timpurile moderne este acum revelat; el începe să se desprindă din ce în ce mai clar. Rămîne ca nu numai să i ne supunem, ci şi să exercităm asupra lui acea influenţă, acea dominaţie organizatoare, fără de care acţiunea umană n-ar avea sens.

În artă, se pot oare sesiza efectele şi promisiunile acestor timpuri moderne? Se pare că da, cu condiţia de a ieşi din domeniul picturii pentru a intra în acela al arhitecturii: adeziunea ei la viaţa practică, căreia îi este destinată, o constrînge să abordeze noile realităţi într-un spirit practic. Ea înseamnă organizare, în primul rînd a formelor. Pictura, dezlănţuind noile pasiuni, a redat mai ales violenţa şi a dat o impresie de anarhie, corespunzînd cu ceea ce poate fi prima ţîşnire a petrolului atunci cînd puţul s-a forat şi dă naştere unui gheizer. Arhitectura reprezintă faza următoare în care jetul este captat şi începe să fie dirijat spre a fi utilizat.

Şi, într-adevăr, arhitectura cea mai modernă rupe cu sistemul volumelor statice, care ţineau de conceptele fundamentale ale geometriei, cele care, de la originea imperiilor agrare, se află la baza oricărei ordonări artistice, într-un tablou, într-o sculptură ca şi într-un monument. Ea declară perimate pătratul, dreptunghiul, ca şi triunghiul devenit familiar datorită frontoanelor, sau cercul datorită cupolelor; ea refuză pentru volume paralelipipedul şi emisfera. Noile structuri care se dezvoltă se bazează dimpotrivă pe dinamism şi pe tensiune; ele trec aşadar la un regim diferit care este cel al curbelor dinamice, ori mai precis al formelor « aplexice », deoarece astfel se numesc acele forme în care tensiunile interioare sînt continue şi omogene totodată. Metalul, şi mai mult încă betonul, care nu mai oferă o structură în blocuri decupate, ci se pretează la toate flexiunile, permit înflorirea unei noi arte care se desfăşoară de la Eiffel sau Freyssinet pînă la Niemeyer, Gillet, Nervi etc.

Sculptura, care este de asemenea o artă a volumelor în spaţiu, nu a putut să nu reflecte această evoluţie surprin-

zătoare: marele precursor pare să fi fost Brâncuşi. De altfel, n-a utilizat el curburile de flexiune şi de tensiune pentru a reda poezia elanului şi a jetului? O dată cu el sculptura nu se mai mărgineşte, ca la Carpeaux sau Rodin, să sfideze datul static prin evocarea mişcării; ea îi exprimă principiul generator. *Pasărea Măiastră*, de pildă, oferă chiar curburile pe care aerodinamica le-a impus mobilelor celor mai rapide: vehicole, avioane ori rachete. Sufletul păsării care se avîntă pare proiectat în acest bolid vertical gata să ţîşnească. Sculptura modernă a ţinut să-şi caute referinţe ştiinţifice mai apropiate, ea nu a ignorat faptul că matematicile dispuneau de posibilităţile cele mai extinse pentru a da naştere unor forme pornind de la calculul funcţiilor. Dintre sculptorii abstracţionişti, doi fraţi, Gabo şi Pevsner, au ajuns să elaboreze ansamble plastice care par să coincidă cu corpurile solide reprezentînd anumite ecuaţii.

Nimic nu împiedică deci ca, din acest nou repertoriu de forme, decurgînd din nişte principii pînă aici neuzitate, să se degaje o frumuseţe care, chiar nemaiavînd nimic comun în privinţa aparenţelor cu cea pe care am adoptat-o, nu este mai puţin întemeiată pe principiile armoniei. Această armonie, civilizaţia tradiţională o degajase îndeosebi din formele naturale ale corpului omenesc. Arta modernă, întorcînd spatele naturii, îi caută ecoul şi aplicarea în alte direcţii: calculele, permiţînd înţelegerea energiei şi a mişcării, sînt cele care oferă traducerea ei formală. Legea vieţii nu este oare de a rămîne credincioasă ei însăşi în continuitatea principiilor sale celor mai profunde, de a se transmite fără încetare de la un organism care moare la un organism care se naşte? Ea trebuie aşadar să-şi schimbe veşnic chipul şi să-şi arate fecunditatea în puterea ei inepuizabilă de reînnoire.

Totuşi (iar asupra acestui lucru trebuie meditat căci în el se află incluse riscurile noastre de a fi înfrînţi sau şansele noastre de reuşită), epoca noastră va rămîne veleitară atît timp cît energiei materiale, copiată după cea a lumii fizice, nu îi va suprapune energia morală: prin aceasta îşi împlineşte omul misiunea, prin ea trebuie el să răspundă, dacă este conştient de responsabilitatea sa şi dacă nu vrea

să instaleze în existență germenii unui dezechilibru irevocabil.

Arta a avut intuiția acestui lucru, încă din epoca napoleoniană: ea a manifestat atunci, și cu deosebire în Franța, o voință de a exprima energia și fermitatea caracterului. Subiectele romane pe care le alegeau David și școala sa constituiau o garanție a acestui lucru iar Géricault propunea exemplul lor romantismului care se năștea. Delacroix, continuîndu-l, nu a exaltat oare la fel de violent energiile sufletului ca și pe cele ale nervilor și mușchilor? Mai apoi, însă, s-a manifestat o slăbiciune. S-a confundat vehemența, îndrăzneala fără direcție, intensitatea explodînd la întîmplare, cu forțele spirituale care ar permite omului să se dovedească egalul împrejurărilor cărora le face față. Literatura, totuși, a mai răspuns acestui apel instinctiv: prin Montherlant, prin Malraux, prin Camus, prin Saint-Exupéry îndeosebi, ea s-a dedicat exaltării forțelor sufletești.

Această vocație, de-a lungul secolului al XIX-lea, pare să fi fost, în primul rînd, aceea a geniului francez. În măsura în care îi rămîne fidel, el stinghereşte ultimele supralicitări ale celor care îl consideră «depășit», închipuindu-și că a progresa înseamnă a renunța și a te arunca în mod necugetat în «orice». Accelerația cu care se laudă ei nu este adesea decît cea a căderii în abis.

Ce le pasă acelora care înlocuiesc judecata cu un contor de viteză? Constituiau ei oare majoritatea în acel premiu al Bienalei de la Veneția care, în 1964, a decernat cele mai înalte recompense *Pop Art*-ului, ultima inovație americană? Înnebunită, la capătul puterilor și parcă al dezgustului de ea însăși, arta, pentru a ieși din fundătura abstractă, se hotărăște să se nege; ea se anulează într-un fel de sinucidere tragică, pentru a se mărgini la copia cea mai josnic literală ori la prezentarea fotografică, ba chiar concretă, a unor obiecte, a unor «lucruri». Dincolo de această pasivitate nu se zărește nici o intenție, nici un sens, sau cel mult, uneori, la Rauschenberg în special, o voință disimulată de a înjosi, de a nega, de a blasfemia, lumea, arta și pe sine însuși. Protest teribil, mut, disperat împotriva oricărei noțiuni de valoare, care nu mai găsește, înjosindu-se, decît cîrpe murdare sau pantofi vechi spre a le azvîrli în fața neantului!

Pentru a fi fecunde, îndrăznelile care sînt indispensabile nu pot manifesta la nici o treaptă pasivitate față de evenimente ca și față de tentațiile modei. Ele au datoria de a fi responsabile și active, de a înfrunta viitorul. Lor le revine misiunea de a căuta modul în care să apuce cu o mînă puternică zăbala calului care, pentru moment, ne scutură și riscă să ne azvîrle din șa.

Partea a patra

FILOZOFIA

CAPITOLUL XIV

ARTA ÎNTRE EU ȘI UNIVERS

Nu este de ajuns să facem turul de orizont al unei probleme și să vedem cum se prezintă ea. Cercetarea reclamă și o concluzie. Arta ne-a lăsat, poate, să-i descifrăm resursele și modalitățile, puterea de creație pe care omul o află în ea și puterea pe care o aflăm noi de a explora omul. Dar toate acestea nu servesc decît la satisfacerea curiozităților cunoașterii, atît timp cît ea nu a fost somată să-și revele funcția și scopul. Grea chestiune, punerea ei în discuție fiind un lucru temerar după cum mai temerară este speranța de a o satisface.

La ce servește arta? au întrebat deseori spiritele pozitive. Ele nu riscă să găsească răspuns atît timp cît vor accepta să rămînă închise în limitele strîmte ale pozitivismului, continuînd să ignore exigențele esențiale ale vieții omenești. Avem funcții organice, avem nevoie de alimente pentru a ne hrăni, avem nevoie de aer pentru a respira. Însă este tot atît de evident că avem funcții mentale și, mai mult, funcții spirituale care își reclamă la fel de imperios exercițiul. Ar fi așadar arbitrar, în această complexitate a omului, care merge de la trup la suflet și care le asociază indisolubil, să nu se țină cont de raporturile sale cu lumea fizică. În fiecare om și între toți oamenii s-a stabilit o realitate morală care cere să trăiască și să se dezvolte prin mijloace proprii și pentru scopurile ei proprii.

Pe acest plan, arta apare absolut esențială. Dovada acestui lucru este dată de faptul incontestabil că de la origini încoace nu a existat o singură societate umană care să se fi putut lipsi de ea și care să nu-i fi găsit o formă pe măsura ei. Aceasta este suficient pentru a înlătura toate doctrinele care ar face din ea un ornament al vieții ca și pe cele care o definesc drept o activitate de joacă, pătînd-o astfel cu o bănuială de gratuitate.

Într-adevăr, rolul artei este mult mai important. S-ar putea spune că dacă organismul nostru n-ar putea trăi fără schimburi cu lumea dinafară, cum ar fi respirația, arta este la fel de necesară vieții mentale, pentru care este, într-adevăr, un fel de respirație. Rolul și utilitatea ei nu pot fi descoperite decît dacă ne ridicăm pînă la planul filozofic. Este necesar să luăm în considerare condiția omului, în principiul ei, dacă vrem să măsurăm locul pe care îl ocupă arta.

Omul este aruncat în univers: el este conștiință, nu se cunoaște decît pe sine, sau nu cunoaște decît prin sine. Universul îl înconjoară, îl învăluie, îl asaltează, acționează asupra lui și îi suportă reacțiile, însă în afara acestor raporturi practice, îi rămîne necunoscut, deoarece este de altă natură decît omul. Pe de-o parte cunoașterea universului de către om nu se realizează cu adevărat decît prin conștiință, fenomen de ordin totalmente imaterial, iar această conștiință este trăită de el ca o modulație a duratei. Dimpotrivă, universul, deoarece venim în contact cu el prin trupul nostru fizic care ne servește de intermediar, și prin simțuri care completează această relație, se prezintă în termeni de spațiu, ai unui spațiu ocupat de materie, însuflețită ea însăși de viață. Pe de altă parte, conștiința tinde să se confunde cu eul, care este unitatea însăși, de vreme ce el se clatină de îndată ce această unitate este zdruncinată. Universul, dimpotrivă, este imaginea multiplicității infinite. Două realități, care nu au așadar decît raporturi de contingență, se disting, se înfruntă, se ciocnesc. Cel mult eul presupune, sub aparențe corporale, existența unor alte «euri», analoge cu el și aruncate într-o situație analogă. S-ar putea spune că totul se reduce la trei elemente: eul, semenii, care în același timp sînt «ceilalți», apoi, în față, enorm, strivitor, Celălalt, adică universul.

Eul nostru, prin acţiunea trupului, poate să atingă acest univers fizic şi să determine în el o serie de modificări. El a dezvoltat chiar o facultate a conştiinţei sale, inteligenţa, care îi permite să elaboreze o reprezentare a universului după nişte legi care reflectă funcţionarea ei şi care, în acelaşi timp, se reduc la această unitate, bază a conştiinţei şi a eului. Prăpastia care separă cele două realităţi, realitatea interioară, unitară şi de ordin spiritual, de realitatea exterioară, multiplă şi de ordin fizic, nu poate fi umplută. Cel mult se pot arunca peste ea punţile cunoaşterii, împinsă pînă la ştiinţă, şi ale acţiunii.

Subzistă însă în adîncul omului o teamă instinctivă, de neînvins, de a se simţi condiţionat de o realitate care îi este fundamental străină şi care, în acelaşi timp, îl respinge şi îl acceptă.

În acest vid, iată că arta, şi numai arta, creează un intermediar, o a treia realitate, care ţine de celelalte două şi astfel le uneşte, — dar care le reflectă în mod egal şi pe una şi pe cealaltă păstrîndu-le deci autonomia. Într-adevăr, opera de artă este o reflectare a omului (am verificat acest lucru în fiecare clipă); este o proiecţie a lui, înregistrarea lui vizibilă sub forma unei imagini; ea nu trăieşte decît prin caracterele lui şi prin expresia caracterelor lui; nu este făcută decît pentru a răspunde dorinţelor, obsesiilor, nevoilor lui. Este umană nu numai pentru că a fost inventată de om, ci pentru că nu există decît prin pecetea omului.

Şi, în acelaşi timp, trebuie să constatăm că această imagine necesită să fie vizibilă, deci să se prezinte conştiinţei cu aparenţele lumii exterioare; ca şi aceasta, de altfel, ea este făcută din materie şi aşezată în spaţiu. Privită sub acest unghi, devine necesar să o considerăm ca o parte integrantă a lumii fizice, pe cînd, luînd în considerare doar semnificaţia ei, ea se afirmă ca fiind inerentă lumii psihice.

Aşadar, ce este ea precis? Şi una şi cealaltă, una confundată cu cealaltă; şi am putut spune că ea constituie o a treia realitate deoarece, după cum ne dăm acum seama, nu este reductibilă la nici una din celelalte două, cu toate că ţine de amîndouă. Ea este complexă, ca şi universul; este, în acelaşi timp, una, ca şi omul, întrucît cere la fel de riguros ca şi eul să fie adusă la o unitate defini-

tivă pentru a avea o existență valabilă: compoziția, al cărei rol a necesitat o examinare îndelungată, nu are alt scop.

Această natură complexă prin definiție, constituită prin unirea unor elemente contradictorii, deschide artei un cîmp de posibilități imens. Astfel orice tentativă de a o închide într-o disciplină restrînsă, de a o defini sub un unghi unic, de a o supune unor reguli constante duce în mod inevitabil la eșec. De altfel printr-o reacție salutară nu va întîrzia să se ivească de îndată o formă de artă care se va prezenta ca o contrazicere a precedentei. Iar ea va fi tot atît de justificată printr-un frumos care va putea să pară lipsit de orice raport cu cel care era căutat mai înainte. Alegerea între aceste estetici diferite este de altfel zadarnică; ea nu poate fi decît un mod de a ne afirma propria personalitate, tendințele, opțiunile noastre, căile care ne sînt cele mai firești. Creația artistică poate, într-adevăr, să apuce în mod licit pe drumuri diametral opuse și să ajungă foarte departe pe unul ca și pe celălalt într-o aparentă contradicție. Însă contradicția ține de un domeniu diferit: acela al logicii, care nu este cel al artei.

În acest fel creația artistică poate exploata îndeosebi posibilitatea care, prin ea, este oferită unui om sau unui grup uman de a se manifesta față de ceilalți, proiectînd în echivalențe vizibile caracterele distinctive care îl determină. Ea poate, tot atît de bine, și la cealaltă extremă, să se considere drept un mijloc de explorare a lumii exterioare, s-o observe și s-o pătrundă, să-i imite aspectele, să se apropie de misterul ei, înaintînd poate mai mult decît oricare altul în descifrarea incognoscibilului. Va putea să se limiteze la realismul ce ține seamă doar de datele simțurilor, sau, dimpotrivă, să se aventureze pînă la fantastic, la supranatural, sau la absorbirea cosmică; devine atunci o deschidere oferită omului pentru a scăpa de el însuși și a porni în întîmpinarea Celuilalt. Arta religioasă, sub toate formele, va fi cea care va întinde la limită legătura magică între ființa fiecăruia și Ființa infinită ca întindere și ca durată: Dumnezeu.

O gamă imensă de posibilități este astfel oferită artei și fiecare dintre ele trebuie să fie respectată și admisă, oricare ar fi tendințele noastre personale. Realizările care vor

rezulta de aici nu vor căpăta niciodată valoare datorită principiilor pe care se întemeiază ci datorită calităţii pe care artistul va fi ştiut să le-o confere, datorită treptei pe care va fi ştiut el s-o instaleze în această scară a valorilor unde el are misiunea să se ridice. Ce importanţă are că teoreticienii şi esteticienii împart această imensitate care este deschisă artei, — că ei vor să traseze şi să impună aici frontiere, pereţi despărţitori, să decidă că locuibilă va fi doar cutare sau cutare din aceste provincii pe care ei le-au desenat pe hartă în mod arbitrar (deşi logic)! În una sau în alta, artistul îşi va putea găsi patria, fie prin ereditate, hazardul naşterii sau prin libera alegere.

Puţin va conta de altfel, căci, în fiecare din ele, el nu va găsi decît un punct de pornire şi va avea importanţă doar distanţa pe care el o va parcurge în urcuşul întreprins, care îi va permite să evadeze, să ignore limitele originale; de acum încolo, nu se mai deschide în faţa efortului său, şi pe măsura suflului şi a înzestrării sale, decît spaţiul şi înălţimea spre care se ridică el. Între artiştii din toate ţările şi din toate timpurile, ceea ce se poate compara este doar altitudinea la care a putut fiecare să se stabilească.

Acest lucru este confirmat de istoria artei. Ea desfăşoară sub ochii noştri acea hartă atît de diversă, de care vorbeam mai sus, şi care se întinde de la un capăt la altul al universului estetic. La o extremă, se află pictorul pentru care tabloul său nu e decît o oglindă magică captînd lumea exterioară sub aceleaşi aparenţe pe care le oferă ea oricărei priviri. La începutul acestei cărţi, un capitol a fost consacrat realismului, expunînd etapele acestei cuceriri progresive. Dar nu cumva a fost rostit cuvîntul «cucerire», impunîndu-se foarte firesc, atunci cînd se pare că nu era vorba decît de o reproducere docilă, în care pictorul se credea sclavul lumii pe care o copia? Realismul se supune lumii, dar în acelaşi timp o aserveşte; el devine sclavul ei, însă numai pentru a pune stăpînire pe ea!

E suficient să remarcăm că realismul şi-a aflat expresia cea mai desăvîrşită în secolul al XV-lea, pentru a ne da seama în ce măsură ţine el de acea voinţă de a stăpîni lumea care i-a îmbătat pe oameni la sfîrşitul Evului Mediu. Scăpînd de sub tutela exclusivă a lui Dumnezeu, care dominase pînă atunci, ei şi-au cîntărit propriile forţe şi, înarmaţi

doar cu ele, au vrut să devină stăpîni pe univers sub toate formele: aceasta a însemnat atît acțiunea de explorare a unui Cristofor Columb, pornit în căutarea întinderilor și a continentelor noi, cît și întreprinderea, foarte intelectuală aceasta, a Științei. Ea nu a debutat cu adevărat decît atunci, în certitudinea metodelor și a țelurilor ei, înțelegînd să pătrundă universul prin gîndire, să-i sesizeze legile prin inteligență și, descoperindu-le, să le utilizeze pentru acțiunea biruitoare a umanității. Tot astfel, cînd un Van Eyck sondează spațiul și lumina cu un ochi la fel de implacabil și pătrunzător ca și cel al microscopului, cînd scormonește întinderea, nelăsînd să-i scape nimic, el înțelege să meargă pînă la capătul puterilor privirii, să cuprindă cele mai mici ascunzișuri ale fizicului și să le aducă la sine pentru a le poseda, pradă învinsă, în plasa închisă a tabloului său.

În același timp, și oricît de antrenați am fi de înclinația firească spre simplificare, trebuie să recunoaștem că un Van Eyck, chiar dacă merge pînă la limita realismului, nu se mulțumește să-i epuizeze posibilitățile. Poate că urmărirea de către el a infinitezimalului nu a fost niciodată dusă mai departe ca în uimitorul peisaj ce apare în fundalul *Madonei Cancelarului Rolin*. Totuși se poate admira, cu tot atîta temei, ordinea biruitoare care permite tabloului să ni se prezinte ca un cub perfect, echilibrat pe orizontala bazei, în timp ce deschiderea din fund aplică prin cele trei arcade ale ei principiul simetriei ternare. Mai mult încă: diagonalei formate de trupul îngenuncheat al Cancelarului Rolin, îi răspunde, de cealaltă parte a axei, linia ce desenează forma Fecioarei. Iar carelajul, ca toate celelalte elemente ale arhitecturii, proiectează o rețea de linii abstracte care sînt cele ale perspectivei; o organizare cu totul intelectuală disciplinează acest spațiu care părea la început că nu se întinde pînă la orizont decît pentru a se pierde în furnicarul unor detalii exacte.

Chiar și aici, în cea mai realistă dintre arte, este proclamată așadar legea prin care lumea va fi supusă omului! Începînd din clipa cînd artistul egiptean întrevăzuse calculul proporțiilor pe care arta greacă avea să-l rafineze, se anunțase afirmația lui Protagoras care, la apogeul artei grecești, susținea: «Omul este măsura tuturor lucrurilor». Prin artă omul demonstrează și își demonstrează lui însuși cît de

conform şi docil îi este universul. Nimic din ceea ce nu este apt să se supună proporţiilor scumpe ochiului nostru nu pare să mai aibă vreo valoare estetică. Se confirmă faptul că proporţiile ideale sînt chiar acelea care se pot deduce din corpul omenesc atunci cînd el se apropie de tipul său desăvîrşit.

Acest lucru nu e suficient: universul, astfel armonizat după asemănarea cu umanitatea în formele sale fizice, va fi armonizat şi din punct de vedere mental. Zeiţa Atena veghează în acelaşi timp la destinele înţelepciunii şi ale artei. Dacă, prin intermediul privirii, omul impune aspectelor confuze, haosului original, organizarea formelor, prin intermediul gîndirii el conferă, la tot ceea ce abordează, organizarea ideilor sale. Astfel geniul grec nu se încrede în pasiunile răscolitoare care, ca un val seismic ivit din adîncuri, fac să triumfe vitalitatea necontrolată. Apollo trebuia să fie învingătorul lui Pan.

Aceasta este, mai mult sau mai puţin, atitudinea oricărei arte calificate drept clasică. Sînt clasice o civilizaţie, o gîndire, o artă, care au ştiut să elaboreze, în conformitate cu exigenţele logicii lor, o organizare totodată stabilă şi suplă, căreia se pare că nu-i poate scăpa nimic din ceea ce cunoaşterea abordează. Cel mai apropiat de noi şi cel mai complet, poate, este clasicismul din secolul al XVII-lea în Franţa. Poussin realizează armonia totală dintre om şi univers, însă, în sînul acestei armonii, universul trebuie să se supună omului, să-l reflecte, să-i urmeze cu docilitate poruncile şi să-i exalte conceptele. Nici o nelinişte nu marchează în gîndire sau în sensibilitate vreo îndoială asupra puterii lor. Ele par fireşti şi ca fiind consecinţa unei legi divine. Şi, într-adevăr, în faţa unui peisaj de Poussin, putem oare să decidem dacă omul este cel care e înzestrat cu o capacitate de a exprima natura, ori dacă, dimpotrivă, natura este cea care se dispune ca o prelungire a gîndirii umane şi care îi materializează aşteptările, intenţiile? Există o reciprocitate, un acord intim care se sustrage oricărei întrebări. La urma urmelor, pentru clasic, dacă omul, manifestîndu-şi facultăţile, nu pare decît să răspundă unei aşteptări a universului, aceasta înseamnă că el este după chipul lui Dumnezeu, lumea fiind opera acestuia şi purtîndu-i amprenta. Aceasta este lecţia pe care o sugerează *Sfîntul*

Matei al lui Poussin. Nimic comun aici cu tabloul lui Rembrandt, unde Evanghelistul, uluit, puțin buimăcit, asculta cu fervoare, dar și total copleșit, cuvintele îngerului, care îi șoptea, invizibil, la ureche. În tabloul lui Poussin, Sfîntul Matei se află în mijlocul naturii, al unei naturi senine și echilibrate, conformă cu idealul lumii antice. Desigur, îngerul există însă și el este plasat în centrul compoziției. Totul este liniștit. Ruine, resturi de colonade marchează perenitatea creațiilor omenești arătînd în ce măsură armonia lor poate supraviețui chiar ansamblurilor înseși. Pămîntul este paralel cu cerul, malul este orizontal iar fluviul, în spatele grupului sacru, se pierde în depărtare. Simțim că el se îndreaptă spre infinit, că ne deschide drumul către acesta, așa cum infinitul este prezent în această întîlnire a apostolului cu revelația divină. Puterea dezinvoltă a omului, care simte în el principiul ordonator al universului, este transferată pînă și în compoziție: scena este organizată după jocul verticalelor și orizontalelor iar frumusețea la care ajunge ea este de asemenea fructul unei maturații umane, aceea a gustului.

Domnia omului, care înflorește aici, a fost postulată din clipa cînd arta s-a adaptat formei, prin care spiritul nostru distinge, izolează obiectul observației sale conferindu-i unitatea care este însuși principiul său. La Poussin, printr-un echilibru care este propriu Franței, al cărei pămînt ține totodată de ținuturile septentrionale și de cele mediteraneene și care reprezintă chipul Europei, conceptul uman nu mai are nimic arbitrar: el îmbrățișează în mod spontan natura, și este receptiv la seva ei hrănitoare. Bogăția naturii vine să se înscrie în ordinea gîndirii, ca și cum această ordine ar fi condiția sa însăși.

În castelul de la Versailles, întocmai ca și în opera lui Poussin, domnia inteligenței nu respinge natura: ea vede în aceasta atît o oglindă cît și o materie docilă, și supusă legii. Pe de o parte, castelul se supune în totul esteticii care comanda templul grecesc: totul este redus la niște forme simple iar acestea își caută afirmarea în simetrie. O fațadă centrală se încastrează între două intrînduri identice; iar fiecare din aceste trei părți își aplică ei însăși o subdiviziune ternară. Pe de altă parte, acest ansamblu este îndreptat cu fața spre natură și se oglindește în ea: arborii

și pădurile, crîngurile și apele, sub influența lui Le Nôtre, nu mai sînt înțelese decît fiind supuse unei mari ordonări care le deschide calea către destinația lor cea mai profundă.

Doar secolul al XV-lea afirmase în mod mai categoric, mai exclusiv încă, puterea de abstracție a gîndirii. Pe atunci îndrăzneala clocotea de tinerețe și de orgoliu. Fructul ei cel mai de preț a fost fără îndoială arta lui Piero della Francesca. Aici, natura, vie și neprăvăzută, care face vegetația să crească, nici nu mai există. În spatele portretelor se află spațiul, dar el apare mai ales ca desfășurare a perspectivei. Ceea ce contează înainte de toate sînt personajele cu formele lor armonioase: ele nu au viață decît pentru a mlădia geometria, pentru a face trecerile mai curgătoare vibrînd de muzica armoniei. Ritmul trupurilor înalță prin el însuși același cîntec liric pe care Grecia îl făcuse să răsune în colonadele arhitecturii ei.

În unele opere ale lui Piero della Francesca sau ale școlii sale, ale lui Francesco di Giorgio Martini, de pildă, apologia arhitecturii nu se mai supune, ca la Versailles, naturii; aceasta este uitată, abolită. Într-o lume de piatră și de spațiu, diviziunea ternară se apropie de principiul ei matematic, după cum profunzimea abia ascunde sub un veșmînt de realitate expunerea dogmatică a perspectivei. Lumina pare să-și țină suflarea și să se reducă la o limpezime perfect egală pentru a nu tulbura desfășurarea concepțiilor cerebrale. Leonardo da Vinci este contemporan, el care a proclamat că arta era «cosa mentale». Formele vizibile par să fie doar niște simboluri mai seducătoare decît numerele pentru a îndeplini aceeași funcție ca și acestea și pentru a fixa, prin perfecțiunea lor aspră, calculele, roade ale gîndirii. Acestea se află la limita unde ar fi de ajuns să scuturăm pulberea realului în care se învăluie încă, pentru ca ele să se elibereze, în nuditatea lor absolută, așa cum le va concepe arta abstractă a modernilor, cea a lui Mondrian, de pildă. Aproape că s-a pierdut contactul cu lumea exterioară care nu mai oferă decît un sobru veșmînt al unor forme traduse prin linii și prin colorații.

Oare ce distanță va trebui să fie străbătută pentru a ajunge la primitivii flamanzi, contemporani totuși? În panourile lor minuțioase fidelitatea față de aspectele vizibi-

lului aproape că disimula armătura compoziţiei; aceasta nu era tolerată decît cu condiţia să se prezinte cu verosimilitatea hazardului. De la acest realism ambiguu trebuie să pornim pentru a ne angaja acum în direcţia opusă. Un secol după Van Eyck, cel mai mare artist flamand este, fără discuţie, Pieter Brueghel. La prima vedere, el nu face decît să preia tradiţia realismului ochiului şi, poate, să o practice cu o supleţe sporită, aplicînd-o unor peisaje de vastă întindere şi înclinate, asemănătoare cu acela care se deschidea în fundalul *Madonei Cancelarului Rolin*. De altfel diferă oare atît de mult cel care umple tabloul *Căderii lui Icar ?* Fluviul s-a lărgit, adierile vîntului se însufleţesc şi umflă pînzele corăbiei; munţii din zare s-au mai îndepărtat şi s-au deschis parcă pentru a da imensităţii profunzimii accentul însuşi al infinitului; dar este aceeaşi conştiinţă microscopică a examinării şi a redării.

Şi totuşi, nu apare şi ceva nou? Arhitectura în primul plan, rigoarea structurii sale cubice nu mai există: sîntem azvîrliţi în sînul naturii însăşi. În faţă ni se prezintă un plugar care, la fel de absorbit de lucru ca şi calul, ară pămîntul cu brazde paralele. Ce mai distingem? Jos, în dreapta, mai aproape de apa estuarului, un pescar aşteaptă peştii. Există de asemenea un păstor; el priveşte în văzduh. Căutăm la rîndul nostru ceea ce îi atrage atenţia; fără îndoială el cască gura la ciori, de plictiseală, căci nu vedem nimic [1]. Şi totuşi, în colţul din dreapta jos, un detaliu ne atrage dintr-odată. În mijlocul unui clipocit care înspumează apa, ceva se agită în mare, ceva foarte mic, în care se pot recunoaşte două picioare omeneşti; este un om pe cale să fie înghiţit de valuri. Nu-i nimic, s-ar putea spune, parodiindu-l pe La Fontaine, «nu-i decît un om care se îneacă». Dar titlul tabloului ne aminteşte numele acestui om care se îneacă: el se numeşte Icar.

Astfel, unul din episoadele cele mai ilustrate ale legendei şi a cărui amintire a obsedat imaginaţiile de la un secol la altul, văzut sub acest unghi realist, se reduce la un fapt divers, care se defăşoară în indiferenţa naturii. Ne simţeam adineauri, o dată cu clasicii, regii absoluţi ai Creaţiei. Iată

---

[1] Printr-o grijă naivă de a justifica această privire, un Dedal zburător a fost plasat pe cerul replicii conservate în Colecţia Van Buren !

că acum sîntem pierduţi în imensitatea ei, care este totodată cea a spaţiului, cea a timpului şi a mulţimilor. Confruntate cu ea, evenimentele cele mai răsunătoare, cele care se ridică la valoarea unor simboluri eterne, se cufundă într-o lipsă totală de însemnătate şi sînt ignorate de cei care ar putea fi martorii lor.

Această nouă concepţie, dacă se justifică la fel de uşor ca şi precedenta, care îi era totuşi contrară, pare să fi fost mai spontană la popoarele nordice: poate trebuie să ne întoarcem la condiţia lor iniţială, pînă la strămoşii ce galopau în imensitatea stepelor şi care, schimbînd zilnic orizontul, dobîndiseră un sentiment acut al micimii lor în raport cu infinitul? Latinii, dimpotrivă, mediteraneeni, închişi într-o lume restrînsă, în care viaţa se desfăşura în limitele unui cîmp sau ale unei cetăţi, în care navigaţia însăşi căpăta adesea caracterul unui prudent cabotaj, se aflau în prezenţa unei alte scări de măsură. Lumea se reducea la un orizont permanent şi uşor de atins. Locuitorii se simţeau stăpînii pămîntului. De altfel elementele, la rîndul lor, dădeau ascultare de obicei unui fel de înţelepciune şi nu-şi dezlănţuiau decît foarte rareori violenţa şi puterea nemărginită. În acea lume în care lumina solară corespundea dorinţei de inteligenţă, omul se simţea mare şi stăpîn. El îşi aroga în mod foarte firesc primatul în Creaţie. Septentrionalul, dimpotrivă, pierdut în spaţiu, obişnuit să vadă vînturile şi vijeliile rostogolind norii pe un cer imens şi măturînd cîmpia fără margini, cunoaşte măreţia redutabilă a naturii.

Acest sentiment de umilinţă, care dă întîietate universului faţă de insecta umană, îşi găseşte expresia şi mai impresionantă în pictura germană. Peisajul lui Icar ne face să trecem cu uşurinţă la acea *Bătălie de la Arbela* (dacă nu cumva este cea de la Issos), pe care a pictat-o Albrecht Altdorfer, în 1529. Încleştarea e plină de furie; ea desfăşoară un număr incalculabil de luptători îmbrăcaţi în zale din cap pînă în picioare, care se pierd însă într-un furnicar; însuşi furnicarul e atenuat de cîmpia unde se desfăşoară, cîmpie care nu este decît un punct infim al spaţiului. Acest moment celebru nu este, nici el, decît un punct infim al timpului. Oare furnicile se deosebesc atît de mult? Unde este marele bărbat Alexandru? Pierdut în acest furnicar. Iar, mai daparte, se află nişte oraşe,

şi mai departe se află nişte ţărmuri, şi mai departe este marea, cu corăbiile ei microscopice care trec de la lumina liniştită a razelor de soare la înnegurarea furtunilor şi apoi munţi şi iar munţi ale căror creste semeţe par să reediteze, în şirul lor nesfîrşit, aceeaşi repetare a multiplicităţilor. Această viziune o precede în mod curios pe aceea pe care modernii au putut-o dobîndi urcînd cu avioanele lor la cele mai mari altitudini. Ţările şi continentele se desfăşoară şi se confundă în depărtare. Se ghiceşte rotunjimea globului. Sfera terestră este azvîrlită într-un spaţiu în care norii îngrămădesc forme trecătoare, prin care trec, prin spărturi întîmplătoare, razele efemere ale unui soare care el însuși se confundă în mulțimea aștrilor. Germanicul știe că este pierdut în univers, după cum știe că, în el însuși, se poate pierde de asemenea în vîrtejurile inconştientului. În eterna devenire, el prinde în trecere o clipă, care este viaţa lui. Iar infinitul îl presează din toate părţile. În zadar se îndreaptă privirea spre marginile orizontului, acesta renaște mereu, la fel de îndepărtat. A înainta către el nu înseamnă decît a întreprinde un veșnic mers.

Dar, la capătul vizibilului, nu există oare încă un dincolo, altceva care nu mai este de domeniul său și unde spiritul poate afla noi cîmpuri deschise gîndurilor, viselor, aspiraţiilor sale obscure care niciodată nu le-ar putea epuiza? Există infinitul spaţiului, al lumii fizice, iar această noţiune este deja strivitoare, dar există și infinitul a ceea ce este altceva, a aceea ce nu aparţine nici spaţiului, nici măsurii simțurilor noastre. Omul și mijloacele sale de înțelegere nu riscă oare atunci să se anuleze?

Pentru pictură, aceasta nu mai este o cucerire posibilă, deoarece ea se slujește de imaginile lumii vizibile; dar acest lucru poate fi o presimţire, o sugestie. Curios, prin termenul de viziune noi înțelegem, totodată, ceea ce simţul nostru optic explorează în natură și ceea ce se revelă ca supranatural. Este de notat că adjectivul care a fost derivat de aici, și anume «vizionar», nu desemnează decît pe acela care are revelaţia a ceea ce scapă ochilor!

Însăşi arta italiană a avut vizionarii ei iar unul din cei mai mari a fost, fără discuţie, Tintoretto. El a stăpînit toate resursele savante ale dominării lumii fizice de către

pictură. Tot el a practicat perspectivele riguroase și vertiginoase. În episodul din Viața Sfîntului Marcu, care înfățișează *Ridicarea trupului*, devenit relicvă, spectatorul este impresionat de liniile care se pierd, făurind prin rețeaua lor un spațiu îndesit de convergența lor și îndreptat către un punct de fugă abstract. Dar acest demers, în aparență foarte intelectual, acționează ca o vrajă asupra privirii care este prinsă, absorbită, lansată ca un bolid care alunecă cu toată viteza pe șine rectilinii. Groaza a pus stăpînire pe personajele care fug și se risipesc; furtuna se rostogolește, ploaia șiroiește, izbucnește fulgerul. Un suflu de panică intră ca o trombă în această lume în aparență ordonată, regulată, arhitecturată, și cu o singură lovitură o face să se răstoarne în necunoscutul și în amețeala ei.

În marea *Cină* a lui Tintoretto, perspectiva mesei etalează aceeași cursă înnebunitoare. De-a lungul feței de masă albicioase, scena de abia a fost orînduită în spațiu și deja este aspirată spre fund, unde o așteaptă umbra. Lumina și fantasmele ei vin în ajutor. Este rîndul nopții și al misterului ei! Ea a năpădit ca o ceață tot acest spațiu imens care tocmai a fost deschis. Doar fața de masă albă mai luptă împotriva ei, și de asemenea o serie de iradiații care se aprind, atît cele fizice, care provin de la lămpi, cît și cele care emană din personajele sfinte, din Cristos îndeosebi, care se află la mijloc. Prin acestea din urmă, sîntem introduși în supranatural. Flăcările opaițelor nu se lasă mai prejos; acestea fumegă și răspîndesc treptat în aer ceva nedeslușit și obscur, vag în același timp, care se contopește cu noaptea pentru a popula umbra, pentru a o însufleți cu mișcări asemănătoare vîrtejurilor care uneori agită apa. Iar de acum înainte umbra este străbătută de necunoscut. Reflexele nimburilor o agită, se agață ici-colo de cîte un ieșind al zidului, de cîte un contur, și din această combinare de raze și de întuneric ia naștere o altă lume, lumea îngerilor care, brusc, cu mari bătăi de aripi și zburînd de ici-colo, încep să umple bezna.

Evidența sigură, conformă cu calculele și cu așteptările noastre, plesnește. Prin crăpături, ea lasă să se strecoare un arier-plan care străpunge realitatea fizică, așa cum umezeala și mirosul stătut dintr-o pivniță urcă printr-o ușă deschisă. Dincolo de cunoscut, dincolo de cognoscibil,

pictura se avîntă pe domeniile fantasticului, pe drumul supranaturalului. Este impresionant într-adevăr să se poată provoca fantasticul mai uşor cu imagini decît cu idei. Imaginea, prin definiţie, ar trebui să corespundă unui lucru care se poate vedea şi ea ţine întotdeauna mai mult sau mai puţin de evidenţă. Pictorul are astfel puterea de a pune sub ochii noştri, la îndemîna simţurilor şi aproape a pipăitului, a verificării noastre fizice, ceea ce este imposibil. Din această contradicţie, spectatorul primeşte un şoc care îl tulbură.

Fantasticul este unul din domeniile familiare ale picturii. Cu mult înaintea suprarealismului aceasta a prezentat privirii spre convingere personaje, obiecte, toate putînd fi recunoscute, identificate, dacă nu în ansamblu, cel puţin în componentele lor, însă creînd între ele raporturi care să fie tot atîtea sfidări faţă de verosimilitate şi care să poată zdruncina bazele evidenţei. Încă Hieronymus Bosch, preluînd sugestiile Evului Mediu, practica această dezmembrare şi reconstruire absurdă, din care iau naştere monştrii. Experienţa noastră refuză admiterea acestei posibilităţi, însă, printr-un ocol viclean, ei vin să trezească în adîncul, în inconştientul nostru, imbolduri confuze care îşi căutau un chip şi cărora le propun masca lor.

În secolul al XVII-lea, în Italia, Salvatore Rosa, atît de apreciat de romantici şi, printr-o reacţie pripită, aproape dispreţuit dacă nu chiar uitat de epoca noastră, a văzut tot avantajul pe care-l putea scoate din clarobscurul inventat de Caravaggio pentru a face să înflorească prin el reacţiile eteroclite şi ameninţătoare ale imaginarului. Şi el a luat pretextul ispitei *Sfîntului Anton* care, trîntit la pămînt, fără a se putea apăra, devine parcă imaginea omului pradă a tot ce se poate ivi din necunoscut. În faţa lui, deasupra lui, fantomatici în beznă, demonii scot la iveală nişte ciocuri deasupra cărora privesc nişte ochi dilataţi şi feroci, gheare, cioturi ca nişte tentacule agresive ale misterului. Obscenitatea, care profită de pretextul oferit de iconografia religioasă şi de capitolul referitor la demoni, va neglija într-o zi această aparentă justificare, acest artificiu şi ne va sări în faţă ca o proiecţie directă şi de nestăvilit a impulsurilor care frămîntă inconştientul şi pe care dorim să le ignorăm: aceasta va însemna triumful fantasticului, cu atît mai neliniştitor cu cît nu se va mai prezenta ca o ficţiune

ci ca autenticul chip al adevărurilor ascunse ale sufletului omenesc.

Astfel, majoritatea suprarealiştilor, de la Salvador Dali pînă la Léonor Fini, au fost preocupaţi să sublinieze aspectul tangibil, palpabil, controlabil al elementelor vizuale pe care le asamblau după o gramatică a absurdului, renegînd orice coerenţă, orice logică şi orice obişnuinţă, pentru a-l face să pună în evidenţă un conţinut indicibil. Pentru a obţine efectul de contrast între credibilitatea detaliului şi incoerenţa ansamblului, ei au fost obligaţi să revină la tehnicile pe care arta modernă le considera ca fiind cele mai perimate, din cauza virtuţii lor, a realismului literal: s-au apucat să picteze, dacă nu ca primitivii din secolul al XV-lea, cel puţin ca Meissonier. Sub acest veşmînt liniştitor, puteau să aducă mai aproape de spirit, pe care voiau să-l asalteze, explozivele destinate să dizloce structurile pe care se sprijină acesta.

Mişcarea sufletească, de îndată ce părăseşte platforma sigură a realului obişnuit, poate lua două direcţii: există căderea de unde sufletul s-a ridicat, de unde a urcat către luciditatea conştiinţei; dar există de asemenea efortul spre în sus, care nu este supus puterilor sale dar unde el aspiră să-şi înalţe tulpina, menită neîncetat să crească. Barocul a înţeles această creştere ascensională, înţeles-o devenind instrumentul ei. Mulţi nu vor să vadă în el decît etalarea unui fast de operă, recurgerea la un lux fără rost şi înşelător al decorurilor de teatru. Asta înseamnă să ne lăsăm înşelaţi de aparenţe, fără a cunoaşte ceea ce, în el, îndepărtează limitele experienţei. Barocul, cu o amploare mai mică decît arta modernă, a apărut ca un refuz al sufocării pe care o antrenau respectul mărginit, repetarea sterilă a principiilor clasice reduse la starea de simplu formular. El a înţeles că această siguranţă a inteligenţei, proslăvită de arta Renaşterii, antrena extinderea metodelor acesteia la toate domeniile, reprimarea şi excluderea forţelor organice care nu acceptau dominaţia sa şi că în aceasta era de fapt o ameninţare de frînare şi de înăbuşire. Totodată el a vrut să distrugă nişte cadre care, în fixitatea lor acceptată, nu mai permiteau nici o creştere. S-a întors aşadar către forţele vieţii, în jetul lor iniţial

și încă necanalizat; a vrut să facă iarăși loc depășirii. Literalmente el a căutat să «străpungă plafonul». Expresia își dobîndește toată forța atunci cînd se constată importanța pe care o capătă în acel moment decorul bolților bisericilor și caracterul nou care li se dă.

Nu putem înțelege dispozitivul unui naos baroc dacă nu remarcăm că splendorile materiale, bogățiile minerale și metalice sînt adunate la nivelul solului ca omagiu al umanității noastre îngrămădind la picioarele lui Dumnezeu tot ce are ea mai de preț. Dar această zonă a parterului este perfect delimitată de orizontala unui antablament ieșind în relief. Dincolo de acesta începe urcușul vertical căruia el nu-i servea decît drept temelie și toate liniile ascensionale ale ferestrelor și ale decorului par să nu mai aspire decît la atingerea plafonului. Atunci triumfă pictura înarmată cu puterea ei iluzionistă. Asemeni scamatorului care-și face meseria, prin cîteva mișcări dibace, ea începe, prin jocuri ale trompe-l'œil-ului, să creeze echivocul între părțile pictate, sculptate sau arhitecturale; ea provoacă astfel o adevărată confuzie. Atunci, făcînd uz de toată magia ei, transformă plafonul care închide naosul într-o deschidere imaginară unde figurile care se înalță se suprapun în chip de acrobați, pentru a face loc mai întîi unui stol de îngeri și personajelor sfinte, risipindu-se treptat, apoi vidului, un vid care nu mai este decît profunzimea infinită a cerului și triumful luminii. Ultimele figuri se pierd în depărtarea perspectivei și în strălucirea luminii, în timp ce se destramă și se risipesc ultimii nori. Acolo începe o altă lume.

Aceasta nu mai este lumea fantasticului, cea a straniului sau a bizarului: este chemarea inefabilului. Aici cuvîntul Supranatural capătă cu totul alt sens și se înțelege de ce Apollinaire a ezitat asupra lui, pentru a se opri apoi asupra termenului de Suprarealism, atunci cînd a trebuit să desemneze tendințele opuse pe care o școală modernă avea să le abandoneze inconștientului.

Enigmaticul Mathias Grünewald, la sfîrșitul Evului Mediu și în pragul Renașterii, pare să fi vrut să rezume în *Retablul din Isenheim* totalitatea posibilului, și imposibilului spre care pictura își deschide fereastra. Pe acest straniu și grandios poliptic care se desfășoară în reluările sur-

prinzătoare ale panourilor sale suprapuse, găsim *Ispita sfîntului Anton* unde se dezlănţuie monştrii bestialităţii celei mai delirante; trupurile lor pline de bube, cărnurile încreţite şi informe, boturile băloase, ochii stupizi şi feroci par să urce din adîncurile preistoriei şi ale inconştientului pentru a dezlănţui vacarmul distrugător al agresiunii lor; în acelaşi timp, paralel, o hoardă de diavoli dărîmă casa sfîntului şi azvîrl în naos elementele ei smulse cu furie. În faţă, *Sfîntul Anton şi Sfîntul Pavel*, refugiaţi în solitudinea naturii, au drept cadru desfăşurarea de nestăvilit a vieţii vegetale, izbucnind în mănunchiul de crengi dese şi înveşmîntînd stîncile cu muşchiul ei.

Dacă *Bunavestire* se prezintă într-un naos de biserică gotică, redată cu adevărul cel mai exact al formelor şi al iluminatului, *Naşterea Domnului* face să izbucnească muzica ale cărei instrumente sînt încredinţate îngerilor. O dată cu arta, pragul naturalului este trecut şi, sub incantaţia arcuşurilor şi a corurilor, arhitectura gotică a capelei îndrăzneşte să se reverse, de data asta, în fantastic, unde proliferează ca o plantă devoratoare, bogată în ramuri, în volute rapide şi în curburi avîntate.

Ultimul cuvînt este rostit de *Înviere;* aici, în miezul nopţii terestre, moartea care pecetluia lespedea grea a mormîntului a călcat legile naturale. Soldaţii greoi care aveau sarcina să asigure paza sînt măturaţi şi risipiţi de suflul unei vijelii ori se ghemuiesc cu groază. Din deschizătura largă, iese o pînză albă care se alungeşte, suspendată de înălţarea divină: Crist, prin această ultimă legătură, este raportat încă la lumea pămîntească, dar intră deja în orbita perfectă a unei sfere de lumină în care se modulează toate splendorile culorii. În acelaşi timp, el e ieşit din hazardul lucrurilor şi, cu braţele desfăcute, face să domine ordinea simetriilor înainte de a părăsi orice materie tangibilă şi de a se pierde în strălucirea luminii arzătoare al cărei centru devine privirea lui intensă.

Tot aşa, arta ştie să pătrundă pe nevăzute, asemenea unei rădăcini, spre humusul întunecat din care urcă seva ce nu devine fecundă decît după ce a fost elaborată. Chiar dacă se mărgineşte la suprafaţa solului, ea tot va putea, asemeni unei oglinzi, să capteze splendorile realului, care va deveni materia ei docilă sau să-şi proiecteze

amprenta legilor gîndirii sau ale mişcărilor sensibilităţii sale. Ea se poate transforma devenind un cîntec ce se înalţă; ştie că este muzică; preschimbă şi transfigurează atunci realitatea în întregime; o cuprinde într-o mişcare care, desprinzîndu-se de pămînt, se avîntă în spaţiile înalte. Ea ştie să aprindă acolo luminile care nu mai văd ochii dar în care spiritul presimte ceea ce îl depăşeşte.

Pe lîngă semnificaţia sa liturgică, *Retablul* grandios şi surprinzător al maestrului german încearcă să simbolizeze toate posibilităţile care se oferă limbajului nedefinit dar supranatural al Artei.

3105.

CUPRINS

LEI 18 **EDITURA MERIDIANE**



Se implantează progresiv o manieră nouă de a aborda arta: ea se vrea mai direct experimentală decît estetică și preferă faptul în locul teoriilor pur conceptuale; dar faptul pentru ea nu este, ca pentru istoricul de artă, atît documentul, piesa de arhivă, semnul caracteristic care identifică opera, constituindu-i starea civilă și precizîndu-i poziția în raport cu epoca; el rezidă în opera însăși, oferită lecturii noastre, și care lasă să se descifreze ceea ce un om a vrut în mod intenționat să plaseze în ea dar și ceea ce a pus, în mod inconștient, de la el însuși și de la grupul uman din care face parte. În sfîrșit opera nu pune în joc doar psihologia artistului ci și pe aceea a spectatorului: Oare ce caută acesta să afle în ea? Ce primește de la ea? Și pentru ce o trăiește?

RENÉ HUYGHE